

De l'exil géographique à l'exil intérieur, dans son propre pays

« Notre réalité est transportée. Elle ne s'est jamais fixée en un lieu. La réalité des Palestiniens est portée sur les épaules, dans la langue, les perceptions ou la conscience. Nous vivons tous simultanément au centre de la scène et en dehors d'elle »⁶⁵³

1. « Le monologue, c'est l'exil. »

Les chapitres précédents ont montré que, face aux contraintes territoriales, le théâtre cherche à dépasser les frontières imposées. Ces conditions particulières de représentation fabriquent à leur manière les productions et sont mises à profit par les dramaturges.

La représentation d'un territoire palestinien fragmenté trouve sa pleine expression dans la forme monologuée, récurrente dans les productions des dernières années. Le monologue occupe une place de choix dans la création palestinienne, particulièrement les productions des Palestiniens en Israël en raison notamment de l'organisation du festival du monodrame *Teatronetto* de Tel Aviv-Jaffa déjà évoqué⁶⁵⁴.

Le chapitre précédent a mis au jour la centralité du récit dans la dramaturgie palestinienne contemporaine. Comme le remarque Françoise Heulot-Petit, « le monologue se caractérise par sa parenté avec les formes épiques. Le personnage raconte et se raconte. »⁶⁵⁵. Le récit tient une place de choix dans la forme monologuée qui s'intègre alors aux pratiques théâtrales en Palestine. La nature de ce type d'écriture permet aux Palestiniens d'exprimer deux modalités de l'exil : un exil géographique suite aux migrations forcées, ou un exil intérieur, ce sentiment d'étrangeté sur sa propre terre. C'est cette double nature l'exil que Mahmoud Darwich décrit dans la citation en épigraphe de ce chapitre.

La forme du monologue, à la première personne, permet d'exprimer le sentiment d'altérité intérieure vécue, comme une autre forme de l'exil. La multiplication des lieux évoqués dans

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁵⁴ Voir p. 33, 86, 168.

⁶⁵⁵ Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 198.

le monologue, autre procédé récurrent dans les productions, exprime l'exil dans sa nature géographique.

1.1. La parole solitaire sur scène

Pratique que l'on peut dorénavant considérer comme autonome⁶⁵⁶ et plus comme une partie d'une pièce uniquement⁶⁵⁷, le monologue permet au texte, sur la scène palestinienne et arabe plus largement, de s'intégrer dans la culture populaire locale et la tradition orale⁶⁵⁸. Cette écriture produit un discours qui donne voix à de multiples personnages incarnés par un seul comédien sur scène qui les cite à l'intérieur de son récit. Le théâtre s'inscrit dans la continuité de l'expérience du conteur et la réappropriation de ce personnage traditionnel par les procédés de narration et d'adresse au public qui s'appliquent parfaitement au genre théâtral.

1.1.1. Le monologue et le territoire palestinien

À la question des raisons du choix du monologue pour sa création, *Taha*, Amer Hlehel répondait sans hésiter : « Le monologue, c'est l'exil. »⁶⁵⁹. Pour mettre en scène la vie du poète Taha Muhammad Ali et son exil de Saffuriya⁶⁶⁰, son village natal dans le Nord de la Galilée, au Liban et avant son retour à Nazareth, Amer Hlehel fait le choix de l'écriture d'une parole solitaire sur scène, soit le discours d'un personnage seul face au public de la représentation⁶⁶¹. Dans cette pièce, proche des pièces monologuées de la dramaturgie palestinienne contemporaine, des techniques propres à la narration sont mises au service de la dramaturgie, comme le chapitre précédent a cherché à analyser.

Par le personnage du conteur ou par un comédien seul sur scène, la pratique d'une parole solitaire inscrit sur scène l'expression de représentations spécifiques du lieu, celles de l'exil.

⁶⁵⁶ Guy Spielmann, « Pour une brève archéologie du monologue dans la théorie dramatique classique », in Irène Roy, (éd.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, éd. Irène Roy, Québec, 2007, p. 199-219, p. 199.

⁶⁵⁷ « Il y a monologue quand l'acteur seul en scène parle au public (ce qui entraîne un effet de distanciation) ou à lui-même (le discours peut alors, par une convention remontant au classicisme, représenter la pensée du personnage). S'y apparente le soliloque (adresse à un interlocuteur muet mais présent), très courant dans le théâtre contemporain. Monologue et soliloque peuvent composer tout ou partie d'une pièce de théâtre. », Anne Benhamou, « Monologue », éd. Michel Corvin, Paris, Bordas, 2001. 2 vol., p. 947.

⁶⁵⁸ Najla Nakhlé-Cerruti, « L'art de raconter et l'art de jouer, entretien avec Hassan El-Geretly, artiste et homme de théâtre égyptien », 2014.

⁶⁵⁹ Amer Hlehel, « Le théâtre palestinien en Israël : expérience, création, réception », colloque *Politique et modernité dans l'écriture théâtrale*, 17 mars 2015, Inalco, Paris.

⁶⁶⁰ En 1948, avant l'exode des villageois et sa destruction par les milices juives, Saffuriya compte une population de 4 330 habitants, Nafez Nazzal, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶¹ Dans un entretien, Amer Hlehel explique son choix du poète pour cette création monologuée et autobiographique qu'il ne connaissait pas vraiment personnellement : il l'avait rencontré une fois de son vivant et était présent à ses funérailles. Le choix de Taha Muhammad Ali est le résultat d'un désir qu'il a toujours eu de mettre en scène « La quatrième poésie », 14 août 2016, Haïfa.

Très présente dans ce corpus et plus largement dans la production contemporaine palestinienne, l'écriture monologuée exprime ce rapport central au lieu.

La représentation d'un territoire palestinien fragmenté se construit par l'emploi de la forme monologuée, récurrente dans les productions des dernières années. Cette apparition du monologue dans la dramaturgie palestinienne d'après les années 2000 semble suivre la même évolution que celle que la dramaturgie française connaît à partir des années 1970. Françoise Heulot-Petit retrace ainsi cette histoire :

« Dans les années 1970 et 1980, ces paroles autonomes se multiplient. Bernard Dort annonce en 1980 : « Le temps du dialogue, avec sa rassurante illusion « d'imprimer à l'action un mouvement réel » est bel et bien passé. Celui des monologues est venu », tandis que Lucien Attoun parle de « vogue des monologues », de façon péjorative, quelques années plus tard. »⁶⁶²

Au-delà de cette « vogue », le monologue palestinien s'explique sans doute aussi pour les raisons économiques qu'elle évoque aussi :

« Cet éventuel effet de mode peut-être justifié par l'argument économique : le monologue est un théâtre pauvre. Le monologue est la formule la plus réduite du théâtre, plus simple encore lorsque l'acteur est aussi l'auteur du texte qu'il joue. »⁶⁶³

Cette forme réduite permet d'apporter une réponse à la nécessaire réunion de conditions matérielles spécifiques mise à mal dans le contexte palestinien et évoquée dans le premier chapitre.

Par ailleurs, la nature même de l'écriture monologuée lui confère une place à part dans la production dramaturgique. Cette approche est bien résumée par les propos de Frédérique Toudoire-Surlapierre :

« Parce que le monologue relève autant d'un exploit d'acteur que d'auteur, il a toujours été ressenti comme un cas à part de la scène théâtrale, un moment de vérité aussi, ou tout au moins sa simulation. Se présentant comme une adresse à soi-même, la parole monologale se caractérise par la méditation et/ou la solitude. Par la non-réciprocité de son discours, le monologue est une façon de faire entendre du silence, comme s'il était nécessaire de montrer à quel point l'autre en face (dans la salle) se tait. Pas d'échange sur la scène solitaire : le

⁶⁶² Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁶³ *Ibidem.*

monologue se définit par cette non-réciprocité car celui-ci n'est pas fondé sur un dialogue verbal mais sur une logorrhée qui *fait face* au silence de l'autre. »⁶⁶⁴

L'exil trouve un moyen d'expression privilégié dans la nature même de l'écriture monologuée, de façon fréquente dans l'histoire de cette forme, comme le relève Florence Fix :

« Parole née de la solitude, de la marginalisation (maladie, vieillesse, exil linguistique et géographique) alors mise en exil sur scène du corps et de la langue, qui pourtant se fait discours organisé, récit, mise au point, qui fait du manque de la modalité indispensable de la création : re-création du passé, du rapport à l'autre, reprise d'un dialogue interrompu ou qui n'avait jamais pu avoir lieu (d'où les adresses à des morts, à des absents, à des indifférents, à des inconnus, voire à des extraterrestres), repeuplement de la scène vide par l'appel aux autres : la parole solitaire est exigeante, elle contraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses parfois, disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et la volonté d'un seul. Le désir de se faire entendre passe au second plan face à celui de produire un mode d'expression singulier. Le conflit dramatique n'est plus dans l'action, mais dans le verbe, se fait narratif et non plus actionnel. »⁶⁶⁵

Ainsi, la solitude scénique et l'énonciation solitaire renvoient à ce qui semble avant tout être un discours du manque, dont les différentes raisons sont définies par Florence Fix⁶⁶⁶ : manque d'accès à la parole, prise de parole longtemps attendue ou comme un espace de liberté. Elle termine :

« En d'autres termes, le manque intrinsèque de cette parole malhabile, désordonnée, apparemment frustré –la parole de ceux que l'on écoute jamais, les petites gens, les pauvres, les vieux, les malades –renvoie précisément les comédiens à leur propre pratique : ceux qui ont fait leur art de si bien s'exprimer doivent faire l'inverse et se moquer de l'habileté à parler. L'espace scénique réhabilite ainsi les spécialistes de l'erreur, de la difficulté, du doute. Émerge alors un théâtre curieusement établi sur un manque de communication, un manque d'action aussi –le monologue étant souvent assimilé à un retour sur scène du narratif, de la description sans action –voire de la dissolution du personnage et avec du sens. »⁶⁶⁷

La dimension narrative des textes ici soulignée a été étudiée dans le chapitre précédent. Le statut des monologuants est également relevé par Florence Fix comme caractéristique de ce

⁶⁶⁴ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « “Un soir, tard, d'ici quelque temps” : Beckett à l'écoute », in Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, (éds.). *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, éds. Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006, p. 35-48, p. 35.

⁶⁶⁵ Florence Fix, *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, éds. Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006, p. 9.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

type d'écriture. Les personnages des textes monologués du corpus partagent ce statut de « perdant » de la vie ou de « perdu » dans la vie. Le récit qu'ils livrent sur scène est celui de leur victoire contre les difficultés auxquelles ils étaient confrontés au début ou à un moment de leur vie. Les procédés étudiés montrent que le monologue présente une forme privilégiée pour l'individu pour parler de lui, pour livrer le récit de son expérience personnelle. Dans la définition classique du monologue établie par de Jouy⁶⁶⁸, le monologue est le discours qu'un personnage seul sur scène se tient à lui-même⁶⁶⁹. Ainsi, « il se distingue du dialogue par l'absence d'échange verbal »⁶⁷⁰. Il est un espace textuel privilégié pour l'expression de l'intériorité et de la réflexion intérieure. Aussi, au-delà des récits individuels, le récit palestinien, de la perte du territoire contre la victoire israélienne, trouve un mode d'expression privilégié dans le monodrame.

1.1.2. Le monodrame comme moyen de faire entendre le récit palestinien

Le monodrame occupe une place de choix dans la création, particulièrement celle des Palestiniens en Israël et notamment en raison de la tenue du festival du monodrame *Teatronetto* organisé à Tel Aviv-Jaffa depuis 1992⁶⁷¹. Chaque année, il attire des traducteurs et programmeurs étrangers et peut représenter un réel tremplin sur la scène israélienne et internationale pour les comédiens et leurs productions.

En 2006 et pour la première fois, le premier prix est remporté par un Palestinien⁶⁷², Taher Najib, avec *À portée de crachat* (« בטווח יריקה ») interprété par Khalifa Natour dans une mise en scène de Ofira Henig. L'événement n'a de précédent que le succès de Fouad Awad en 1989 lorsqu'il remporte le premier prix du festival d'Acre, le « Festival pour un autre théâtre » alors dirigé par Eran Baniel. Pour la première fois et dix ans après la fondation du Festival, un Palestinien remporte le premier prix. Fouad Awad fait alors l'unanimité de la critique, du public et du jury avec sa pièce *La tête de Ġabbār* (« رأس جبار »). Dans un entretien avec l'artiste, Ouriel Zohar lui rappelle : « J'y ai assisté, en 1989 à Saint Jean d'Acre. Tout le monde parlait de votre pièce, il était évident pour tout le monde que vous alliez avoir un prix,

⁶⁶⁸ Étienne DE JOUY, *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle*, t. 1, p. 137

⁶⁶⁹ Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 1996, p. 216.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ À sa création, le festival *Teatronetto* pour monodrames est hébergé au théâtre Habima de Tel Aviv. L'édition de 2007 est accueillie par le festival de théâtre alternatif d'Acre. En 2008, le festival s'installe à Jaffa, Gad Kaynar, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁷² Entretien avec Taher Najib, 14 juillet 2014, Avignon.

tout le monde était enthousiasmé par la valeur artistique et le résultat que vous aviez obtenu »⁶⁷³.

Pour *À portée de crachat*, Taher Najib fait d'abord le choix de l'hébreu pour s'adresser à un public israélien, et pour être « sûr qu'ils comprennent⁶⁷⁴ ». Après un succès à l'étranger (France, Belgique, Suisse, Allemagne, Grande-Bretagne, Etats-Unis, Australie), l'auteur traduit lui-même la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab* (« ركب »⁶⁷⁵) pour mener une tournée destinée au public palestinien des théâtres en Israël (Umm al-Fahm, Nazareth, Haïfa) et en Palestine (Jérusalem-Est, Ramallah).

Cette question de la langue est essentielle. Pour Luc Bondy⁶⁷⁶, la langue du jeu et dans ce cas de l'écriture, est liée à celle de l'inconscient, ici nécessaire dans le cadre de l'écriture monologuée autobiographique : « la langue de l'enfance, seule, peut éveiller des souvenirs premiers, intégrer du passé au jeu. La langue apporte alors au comédien une dimension concrète. Elle concerne l'intégralité de son être ainsi impliqué dans le jeu. ». Cette question est complètement intégrée au travail de Taher Najib dans *À portée de crachat*⁶⁷⁷.

1.1.3. Le monologue et le récit

Le troisième chapitre a montré que les techniques de la narration, dans les pièces du corpus, sont mises au service de la dramaturgie. Elles inscrivent la production dans l'héritage culturel local arabe et palestinien, dans la lignée directe de l'expérience du conteur (*Un demi-sac de plomb, Taha, À l'extérieur*), pour en proposer une nouvelle forme, notamment par l'écriture monologuée (*À portée de crachat, Dans l'ombre du martyr, Taha*).

Le choix de la forme monologuée se présente comme l'aboutissement du processus d'intégration du récit au texte de théâtre. Ainsi, cette forme propose une réflexion sur les différents éléments du processus de création théâtrale alors rassemblés autour du récit livré par un personnage seul sur scène. Constante du théâtre contemporain⁶⁷⁸, il permet au texte de théâtre, sur la scène palestinienne et arabe plus largement, de s'intégrer dans la culture populaire locale et la tradition orale⁶⁷⁹.

⁶⁷³ Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷⁴ Entretien avec Taher Najib, 14 juillet 2014, Avignon.

⁶⁷⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*

⁶⁷⁶ Luc Bondy et Georges Banu, *La fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 35.

⁶⁷⁷ Najla Nakhlé-Cerruti, « De "Bi-Tvah Yerikah" à "Rukab" : la traduction comme élément du processus de création théâtrale », *Le théâtre moyen-oriental contemporain traduit en langues étrangères*, Nehmetallah Abi-Rached et Laurence Denooz (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 152-169.

⁶⁷⁸ Florence Fix, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷⁹ Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*

Dans *Taha*, le poète-conteur-monologuant construit un récit qu'il livre seul sur scène :

" المشهد 8 "

دخلت على علي البزّي، كان قاعد على كرسي هزاز قصب،
بنص دكانته، عم بزبط نار أرجيلته، زلمه فخم، من العيل المشهورة في بنت جبيل،
رفع راسه، لمحني، وبدون أي اهتمام قلّي: "اوامر؟؟"
حلقي كان زي الحجر ناشف من خوف يزتني من المحل..
سكنت مدة انا حسيته عمر، بعدين قلت الي بده يصير يصير.. مجبور احكي..
قلته: "سيدي، انا اسمي طه محمد علي. انا فلسطيني، من صفورية.
بتقدر تتكرم علي وتعطيني غراض اسرح فيها، ابيعها وأجلك حقها آخر النهار؟ صدقني مش راح اهرب."
رفع راسه عن ارجيلته، جحني من فوق لتحت ثلاث أربع مرّات،
جلى حلقه وطرش بزقه بعرق الحيط وقال: "بتعيد الي قلته ولا أمر عليك؟"
بلعت ريقى وقلته: "انا اسمي طه محمد علي. انا فلسطيني، من صفورية..
بتقدر تتكرم علي وتعطيني غراض اسرح فيها، ابيعها وأجلك حقها آخر النهار؟ صدقني مش راح اهرب"
ولحد اليوم مش فاهم ليش تبسم وقلّي خود الي بدك إياه.."⁶⁸⁰

« Scène 8

J'entrai chez Al-Bazzi, il était assis sur une chaise à bascule en rotin, au milieu de sa boutique. Il arrangeait les braises pour son narguilé. C'était un homme de forte corpulence. Il était d'une grande famille de Bint Jbeil. Il leva la tête et me fixa. En toute indifférence, il me dit : « Que veux-tu ? »
Ma gorge était aussi sèche qu'une pierre tellement j'avais peur qu'il me jette dehors.
Je me tus un instant qui me parut être une éternité. Je finis par me dire qu'il fallait se lancer et que ce qui devrait arriver arriverait. J'étais obligé de me lancer et parler.
Je dis : « Monsieur, je m'appelle Taha Muhammad Ali. Je suis palestinien, de Saffuriya. J'en appelle à votre générosité, pour que vous me donniez quelques marchandises. Je passerais la journée à les vendre et le soir je vous rendrais leur prix. Je ne vous échapperais pas, croyez-moi. »
Il leva la tête de son narguilé. Il me scruta des pieds à la tête trois puis quatre fois. Il se râcla la gorge et cracha par terre. Il dit : « Aurais-tu l'amabilité de répéter ce que tu viens de dire ? »
J'avalai ma salive et pris une profonde inspiration et dis :
« Monsieur, je m'appelle Taha Muhammad Ali. Je suis palestinien, de Saffuriya. J'en appelle à votre générosité, pour que vous me donniez quelques marchandises. Je passerais la journée à les vendre et le soir je vous rendrais leur prix. Je ne vous échapperais pas, croyez-moi. »

⁶⁸⁰ Amir Hlêhel, *op. cit.*, p. 18.

Jusqu'à aujourd'hui, je ne sais pas pour quelle raison il sourit et me dit : « Prends ce que tu veux. » »⁶⁸¹

Ici, le poète raconte. Il livre un récit ponctué de moments descriptifs et de paroles rapportées au discours direct :

" زلمه فخم، من العيل المشهورة في بنت جبيل،
رفع راسه، لمحني، وبدون أي اهتمام قلّي: "وامر؟؟"»⁶⁸²

« C'était un homme de forte corpulence. Il était d'une grande famille de Bint Jbeil. Il leva la tête et me fixa. En toute indifférence, il me dit : « Que veux-tu ? » »⁶⁸³

Les moments descriptifs se construisent par l'emploi de figures voire de clichés littéraires comme les comparaisons⁶⁸⁴ dans cet extrait :

" حلقي كان زي الحجر ناشف من خوف يزتني من المحل..
سكتت مدة انا حسيبتها عمر."⁶⁸⁵

« Ma gorge était aussi sèche qu'une pierre tellement j'avais peur qu'il me jette dehors.

Je me tus un instant qui me parut être une éternité. »⁶⁸⁶

Ces emplois donnent à la narration livrée par le poète-monologuant une profondeur dramatique et participent à l'élaboration du lyrisme propre aux formes épiques que l'on trouve dans la forme monologuée. Le personnage seul sur scène exprime ses sentiments par l'emploi de ces figures. Ainsi, cité par Bianca Concolino Mancini Abram, Jacques Scherer⁶⁸⁷ souligne cette fonction spécifique :

« Selon Jacques Scherer, il {le monologue} remplit au moins trois fonctions. Il peut servir, comme toute scène, à faire connaître au spectateur un élément de l'action, un fait récent, un

⁶⁸¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p.19.

⁶⁸² 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p.19.

⁶⁸⁴ La comparaison par analogie est une image « qui fait appel à un univers référentiel différent de celui de l'élément comparé (...). La ressemblance syntaxique est totale, puisque la comparaison comporte trois éléments : le comparé, le comparant et l'outil de comparaison. » Michèle Aquien, Dominique Boutet et Emmanuel Bury, *Lexique des termes littéraires*, éd. Michel Jarrety, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 91.

Une image « désigne de manière générique deux référents qui diffèrent : l'un (comparé, image) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut-être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogie ou proche. Ce sont en premier lieu les figures d'analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) qui sont concernées, (...). L'image varie aussi dans son originalité, allant du cliché ou de la lexicalisation par catachrèse à la recherche de l'étrange. » *Ibidem*, p. 221.

⁶⁸⁵ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸⁶ Amer Helhel, *op. cit.*, p.19.

⁶⁸⁷ Jacques Scherer et Colette Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p. 245-265.

sentiment d'un personnage ou bien, plus simplement, à lier des scènes, mais plus que tout il permet l'expression lyrique d'un sentiment. »⁶⁸⁸

La première de ces trois fonctions est remplie par le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb*⁶⁸⁹.

1.1.4. Le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb*

La figure du conteur est directement utilisée dans *Un demi-sac de plomb*. La pièce s'ouvre par un monologue du personnage de Camélia qui prend alternativement la fonction de personnage principal et de conteur en s'adressant directement aux spectateurs. Cette ouverture tient une fonction majeure dans la dramaturgie car elle annonce la double dimension spatiale et la tridimensionnalité temporelle.

Dans *Un demi-sac de plomb*, le monologue d'ouverture sert tout d'abord à introduire l'espace-temps de la pièce et l'imbrication de ces deux dimensions :

" الله يسعد اوقاتكن يا جماعة ، مرة ثانية بحب ارحب فيكوا بشكل جماعي بعد ما رحبت فيكوا بشكل فردي واشكركم على حضوركم وتلبيتكم الدعوة ودفعكم لثمن التذاكر والمواصلات ، وكمان اللي طريقوا بعيده وحسب حساب ساندويشه وكاسة شاي او قهوه برضو بحب اشكروا ، بشكركم باسمي وبالنيابة عن طاقم العمل في قهوة أو للذقة المركز الترفيهي والثقافي على اسم الحج صالح ، او مثل ما كان يحب ينادوه : حجي صالح . حجي صالح ، رحمة الله عليه ، كراكوزاتي او مخايل مثل ما بيحبوا يسموه في كتب الادب ، عمي وابو جوزي، يعني بلا مستحى منكوا قرابه ، عايش ومات وما فارق كراكوز ولا عيواظ ، اللي بيقولوا عنهم برضو في كتب الادب ما يلي :

عيواظ : متعلم ، متزلف ، يعني بوجهين مثل كثير من الناس اليوم ، زلق اللسان ، مثل ما بيقولوا المش متقفين لسانو مبري ، يتكلم الفصحى بالعامية ، بتقدروا تقولوا خالطها ، اه ، من الطبقة الوسطى ، يعني بينفع نقول مسكف ، هاظا مين ؟ يسلم تمكوا ، هاظ عيواظ . اما كراكوز فبقولو برضو في كتب الادب انو : بسيط يعني هيبله بلغة عصرنا ، جاهل ، هاي بدل ما يقولوا تيس ، سريع الغضب ، ايدو فرطه ورجلو كمان – من عامة الشعب ، قصدهم من الرعاع يعني اللي لا يبخلوا ولا يبربطوا زينا بلا مستحى منكوا ، (في حالة اعتراض احدهم) بقول زينا هو انتا زينا يا ابن الحلال.

نرجع لحجي صالح عمي وحماتي ، هاذا بقي من اللي حاملين السلم بالعرض ، على قولة طلاب السلامه ، في النهار مع المجاهدين يعني بلغة اليوم المقاومه ، بلاش يتهمونا بالارهاب ، ينقل سلاح ومعلومات ويوزع

⁶⁸⁸ Bianca Concolino Mancini Abram, *op. cit.*, p. 45. : « La fonction essentielle du monologue est de permettre l'expression lyrique d'un sentiment. En échappant à ses interlocuteurs, le personnage échappe à la nécessité de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur. Le monologue permet non au dramaturge, non seulement de faire connaître les sentiments de son héros –facilité que lui offre tout dialogue- mais de les chanter. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 246.

⁶⁸⁹ « Comme toute scène, le monologue peut servir à faire connaître au spectateur un élément de l'action, sentiment d'un personnage ou fait récent. Tel est particulièrement le cas du monologue d'exposition : quand un personnage entre seul en scène au début d'une pièce, c'est essentiellement pour apporter au spectateur quelque information. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 245.

مناشير، وبالليل يفتح القهوة ويطلع قراقوز و عيواظ تيو عظ الناس وينور طريقهم ويفتح عيونهم ، هاظا الحكي يا جماعة الخير قبل الثمانية واربعين ، قبل النكبة والنكسه والوكسه ، الهي يوكس كل اللي وكسونا ونكسونا ونكبونا ، قولوا امين ! وفي سنة الثمانية واربعين وبالتحديد يوم ثمانية نيسان ...⁶⁹⁰

« Bonsoir à tous, que Dieu vous rende tous heureux ! À nouveau, je vous souhaite à tous la bienvenue, après vous avoir salués individuellement. Je vous remercie d'être venus. Je vous remercie d'avoir honoré l'invitation et d'avoir payé le prix de votre place et des transports en commun. Et pour ceux qui vivent loin, je vous remercie d'avoir en plus payé le prix du sandwich et du verre de thé ou de café pour faire la route. Je tiens à vous remercier. Je tiens à vous remercier en mon nom et au nom de la troupe du café, ou plus précisément du centre culturel et de loisirs du nom du hajj Saleh, ou, comme il aimait qu'on le prononce : Hajj Saleh.

Hajj Saleh, que Dieu le garde, était un maître de karakoz ou *ḥayāl al-ẓill*, un *mḥāyil* comme disent les spécialistes de littérature. C'était mon oncle paternel et le mon beau-père à la fois. Autant vous dire qu'on était à l'aise lui et moi, sans faire de manières, nous sommes parents. Il vécut puis mourut, mais rien ne sépara Karakoz et lwaz. Voilà ce qui reste d'eux et qui se trouve dans les ouvrages de littérature :

lwaz était éduqué, courtisan et flatteur. C'est-à-dire, il avait deux facettes, comme beaucoup de personnes de nos jours. Sa langue était bien fourchue, comme disent ceux qui ne sont pas cultivé : sa langue était aiguisée. Il parlait l'arabe classique en langage courant. Il mélangeait les deux, si vous préférez. Il venait de la classe moyenne. On peut dire qu'il était cultivé. Qui est-ce ? Que Dieu garde vos paroles ! C'est lwaz.

Quant à Karakoz, les livres de littérature le décrivent ainsi : un homme simple, un peu bête si vous préférez, et ignorant, pour ne pas dire têtue. Il se fâchait facilement. Sa main et son pied étaient lestes. Il venait du peuple, c'était une racaille, un impuissant. Ne soyez pas gênés (*si une personne du public se montre gênée ou réagit dans ce sens*). Je parle de lui, pas de vous.

Revenons à Hajj Saleh, mon oncle paternel et mon beau-père à la fois. Il était de ceux qui voulaient la paix, des défenseurs de la paix. La journée, il était avec les combattants, les résistants comme on dirait maintenant, mais ne les accusez pas de terrorisme. Il transportait des armes, faisait du renseignement et donnait des nouvelles. La nuit, il ouvrait le café et sortait Karakoz et lwaz afin de haranguer les gens, de les éclairer et de leur ouvrir les yeux. Ça, chers amis, c'était avant 48, avant la Nakba, avant la Naksa⁶⁹¹ et toutes les pertes que nous avons subies après ces événements. Dites Amen ! Pendant l'année 1948, le 8 avril précisément... »⁶⁹²

⁶⁹⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2-3.

⁶⁹¹ Littéralement « la défaite », « l'échec » le terme désigne la défaite des armées arabes lors de la guerre d'octobre 73 ou guerre de Kippour, voir note 411.

⁶⁹² Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 3-4.

La pièce s'ouvre ainsi par un monologue du personnage de Camélia qui prend alternativement la fonction de conteur et de personnage principal, en s'adressant directement aux spectateurs. Cette ouverture tient une fonction majeure dans la dramaturgie car elle annonce la double dimension spatiale spécifique de la pièce, sur scène et dans la salle, définie comme étant le café Hajj Saleh :

" والا اقولكو جوه ابتعرفوا ، اتفضلو جوه وشاركونا فرحتنا بافتتاح قهوة او للدقة المركز الترفيهي الثقافي على اسم حجي صالح ، اتفضلوا اهلا وسهلا ."⁶⁹³

« Je vous raconterai la suite à l'intérieur. Je vous en prie, venez partager avec nous notre joie à l'occasion de l'ouverture du café, plus précisément du centre de loisirs et culturel Hajj Saleh. Soyez les bienvenus ! »⁶⁹⁴

Cette ouverture est jouée dans le hall du théâtre. Elle présente la spécificité de la pièce dans le traitement de l'espace, basé sur l'investissement de tous les espaces de la représentation : la scène et la salle. Elle introduit les différents personnages et plante le cadre de l'action. Elle annonce l'intégration du théâtre d'ombres à la pièce qui va se jouer sur scène :

" حجي صالح ، رحمة الله عليه ، كراكوزاتي او مخايل مثل ما بيحبوا يسموه في كتب الادب ، عمي وابو جوزي، يعني بلا مستحي منكو قرابه ، عاش ومات وما فارق كراكوز ولا عيواظ ، اللي بيقولوا عنهم برظو في كتب الادب ما يلي."⁶⁹⁵

« Hajj Saleh, que Dieu le garde, était un maître de karakoz ou *ḥayāl al-zill*, un *mḥāyil* comme disent les spécialistes de littérature. C'était mon oncle paternel et le père de mon mari. Autant vous dire qu'on était à l'aise lui et moi, sans faire de manières, nous sommes parents. Il vécut puis mourut, mais rien ne le sépara Karakoz et lwaz. Voilà ce qui reste d'eux et qui se trouve dans les ouvrages de littérature.»⁶⁹⁶

Cette ouverture précède le premier dialogue entre les personnages dans la pièce et annonce une double alternance dans l'énonciation : alternance de dialogue sur scène et de théâtre dans le théâtre ; alternance de séquences narratives et discursives avec des séquences monologiques de Camélia.

La première fonction du monologue, de présentation d'un élément de l'action, est bien remplie, particulièrement dans un contexte aussi déterminant pour la dramaturgie que celui de l'ouverture d'une pièce. C'est également par ce monologue que le statut du public de la pièce est annoncé. Les adresses directes, par l'emploi de la première personne du singulier ou

⁶⁹³ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁹⁴ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 3.

l'emploi de la première et de la deuxième personne du pluriel, l'emploi du registre de l'humour ou encore l'établissement d'une connivence sont des moyens de créer un lien avec le public :

" الله يسعد اوقاتكن يا جماعة ، مرة ثانية بحب ارحب فيكوا بشكل جماعي بعد ما رحبت فيكوا بشكل فردي ، واشكركم على حضوركم وتلبيتكم الدعوة ودفعم لثمن التذاكر والمواصلات ، وكمان اللي طريقوا بعيده وحسب حساب ساندويشه وكاسة شاي او قهوه برضو بحب اشكروا."⁶⁹⁷

« À nouveau, je vous souhaite à tous la bienvenue, après vous avoir salués individuellement. Je vous remercie d'être venus. Je vous remercie d'avoir honoré l'invitation et d'avoir payé le prix de votre place et des transports en commun. Et pour ceux qui vivent loin, je vous remercie d'avoir en plus payé le prix du sandwich et du verre de thé ou de café pour faire la route. »⁶⁹⁸

Dans cet espace particulier et dans ce rapport singulier à l'espace théâtral, le lien avec le public s'inscrit dans sa reconnaissance comme élément fondamental du processus : il participe au processus en dehors des murs du théâtre et depuis le moment où il se déplace pour assister à une pièce.

1.2. Une architecture de la parole solitaire

La nature même de l'écriture monologuée implique des spécificités du texte qu'il convient d'étudier et qui lui donnent une architecture propre. Les conditions imposées par le monologue touchent principalement la construction d'une narration spécifique.

1.2.1. Les didascalies

Le texte de *Taha* comporte peu de didascalies. La parole porte la dramaturgie et sa tension sur scène.

La première didascalie est donnée au tout début du texte, dans le prologue :

"(ضوء، نرى طه في السبعين ونيف، يقف في بقعة ضوء، يلبس بدلة بنية اللون، نظارة سميقة على عينيه، لحيته نابثة لكنها مرتبة، شعره أبيض، ينظر الى أعلى كأنه ينتظر أحد، يطيل النظر قبل أن يستسلم للكلام.)"⁶⁹⁹

« Lumière. On voit Taha. Il doit avoir soixante-dix ans ; Il se tient debout dans un puits de lumière. Il porte un costume marron et d'épaisses lunettes. Sa barbe est fournie mais bien arrangée. Ses

⁶⁹⁷ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁸ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹⁹ Āmir Ḥlḥel, *op. cit.*, p. 2.

*cheveux sont blancs et sa barbe grisonnante. Il regarde vers le haut, comme s'il y avait quelqu'un. Il pose un long regard avant de commencer à parler.»*⁷⁰⁰

Cette didascalie donne un cadre visuel à la scène d'ouverture et contient des indications de mise en scène : lumière, costumes, apparence physique et mouvements. Ces indications contribuent à un créer une atmosphère grave et solennelle, renforcée par le silence qui ouvre la pièce.

Quelques autres silences sont indiqués dans le texte :

"(صمت)"⁷⁰¹

« (Silence) »⁷⁰²

La dernière didascalie que compte le texte précède la première citation de poésie :

*"(هنا تبدأ القصيدة الرابعة بمحاولة الخروج من فم طه عنوة، هو يريد أن يؤجلها، لكنها تفلت أحياناً، هي حرب بينهما حتى تنتصر عليه)"*⁷⁰³

« (« Le quatrième poème » commence à ce moment. Les mots sortent difficilement de la bouche de Taha. Il empêche les mots de sortir mais certains sortent de temps en temps. C'est un combat entre lui et la parole qui finit par l'emporter.) »⁷⁰⁴

Cette indication est double car elle est scénique et textuelle. Elle apporte un élément d'information en précisant que les mots sortent difficilement de la bouche du poète. Elle a pour fonction de suggérer l'importance du moment dans la construction dramatique et celle du personnage. Elle marque la deuxième naissance du poète. De la même manière que la naissance naturelle du poète est précédée d'une didascalie, sa naissance poétique, une naissance symbolique, est précédée de la deuxième didascalie que comporte le texte. Cette naissance de l'énonciation poétique marque le passage à une autre énonciation dans le spectacle. Les indications de cette didascalie viennent souligner la difficulté de l'instant raconté par le poète. Elles mettent en lumière la difficulté de l'instant raconté par le poète au moment où il l'a vécu. Ces deux naissances sont marquées par la difficulté et le combat contre cette difficulté. Elles donnent à la pièce une profondeur dramatique et participent à la construction de son architecture dramaturgique. L'absence de didascalies, ou leur faible présence, est supportée par la nature même de l'écriture monologuée qui porte en elle la narration par la voix du monologuant.

⁷⁰⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 2, 15, 21, 29.

⁷⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2, 16, 22, 28.

⁷⁰³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁰⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 28.

Dans *l'ombre du martyr* se construit également sur une parole solitaire peu conditionnée par l'existence de didascalies. Elles fonctionnent pragmatiquement comme un discours dont la visée est de donner un ordre au comédien :

"(ينظر الرجل إلى نفسه في المرآة.)"⁷⁰⁵

« (L'homme se regarde dans un miroir.) »⁷⁰⁶

"(الأغنية)"⁷⁰⁷

« (Il chante) »⁷⁰⁸

Elles indiquent au monologuant d'entretenir un lien avec le public et de casser le « quatrième mur » :

"(يتوجه الرجل إلى الجمهور يتلاعب بالمتفرجين أو يجلس على رجلي أحدهم.)"⁷⁰⁹

« (L'homme va dans le public et tripote une spectatrice ou s'assied sur ses genoux.) »⁷¹⁰

Elles indiquent aussi des sentiments difficiles à exprimer scéniquement par la parole :

« (Il essaie de se souvenir) »⁷¹¹

Florence Fix remarque cette faible présence des didascalies propre à l'écriture monologuée :

« L'architecture dramatique de la parole solitaire impose que les séquences ne soient pas narratives mais gestuelles : changement de posture ou de costume chez l'acteur, jeu autour d'un objet , voire échange de silences qui sont autant de jalons du texte permettant d'en orchestrer la complexité et surtout la densité compacte en l'absence souvent de didascalies et d'outils typographiques de découpage. »⁷¹²

Les vides laissés par « l'absence », ou le peu de didascalies, dans le texte sont comblés par des procédés qui s'appuient sur la matérialité spécifique au théâtre. La dimension matérielle de la représentation est élaborée avec différents éléments comme les gestes ou les silences,

⁷⁰⁵ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁶ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 10. Ici, la version arabe et la version française diffèrent ("الأغنية" signifie « la chanson »), mais nous les avons conservées telles qu'elles.

⁷⁰⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 13.

⁷¹⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 9.

⁷¹¹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 4. Cette indication scénique n'est pas présente dans la version arabe mais uniquement dans la version française de François Abou Salem.

⁷¹² Florence Fix, *op. cit.*, p. 9.

évoqués précédemment, et également les objets. Ils supportent les vides laissés par la parole solitaire sur scène⁷¹³.

1.2.2. Les objets

Par nature, le monologue accorde une charge symbolique forte aux éléments de décor sur scène. Pour supporter les vides de l'action au profit de la narration, laissés par la parole solitaire, les objets tiennent une place importante dans la dramaturgie. Leur emploi n'est pas forcément indiqué par le langage scénique, mais ils représentent des choix et des partis pris scéniques du metteur en scène ou du comédien seul sur scène.

Dans l'ombre du martyr

La production de 2011 de *Dans l'ombre du martyr* par François Abou Salem et reprise par son élève et aide à la mise en scène Waseem Khair se construit autour des objets sur scène : le masque chirurgical de couleur rouge porté par le monologuant durant toute la pièce, le miroir, la blouse et les chaises.

Le masque chirurgical et le miroir

La pièce est le résultat d'un travail de recherche sur la psychanalyse⁷¹⁴, où le masque et la couleur rouge symbolisent l'animalité, que la psychanalyse décrit comme un élément constitutif de l'humain et présent chez chaque individu⁷¹⁵. Le masque complète la fonction assurée par le miroir présent également sur scène : il montre l'homme, il est un reflet de l'intérieur de l'individu. La pièce mêle deux histoires : celle racontée sur scène de Nidal Abd al-Latif (نضال عبد اللطيف) qui livre le récit de ses souvenirs avec son frère mort pendant la seconde Intifada et celle du comédien Waseem Khair et de sa relation à son maître François Abou Salem qui s'est suicidé en 2011 à Ramallah. Le comportement de Waseem Khair, le comédien dans sa vie et son intimité, est similaire à celui de Nidal Abd al-Latif, le personnage qu'il incarne sur scène et dans la fiction théâtrale. Ainsi, ces deux histoires sont en miroir. L'objet sur scène matérialise la construction du texte en miroir avec la réalité.

Le masque symbolise également l'hôpital où se déroulent certaines scènes, ainsi que la maladie psychique dont souffre le monologuant. Ce dernier n'évoque pas sa maladie de manière explicite, mais le spectateur la devine, notamment avec le port du masque par le monologuant. Au-delà du symbole, il constitue un outil, employé par ce théâtre « pauvre » et

⁷¹³ *Ibidem.*

⁷¹⁴ Cf. archives personnelles de François Abou Salem, carte de vœux envoyée à des amis en janvier 2011.

⁷¹⁵ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

« facilement déplaçable » évoqué précédemment, pour suggérer facilement le lieu. Associé à la blouse, le masque représente le malade et le soignant. Portés par le monologuant, ces objets donnent un corps aux absents de la scène. Leur absence est une caractéristique de la parole solitaire qui leur donne une voix par le récit du monologuant. Ainsi, les objets permettent de restituer aux personnages absents une forme de matérialité.



Dans l'ombre du martyr, Waseem Khair, 2014. Avec l'aimable autorisation de Waseem Khair.

Le masque est un élément de dramaturgie essentiel. Waseem Khair revêt toujours le masque un moment avant la représentation pour se concentrer et « entrer dans la pièce »⁷¹⁶. C'est par cet objet que le comédien entre dans son rôle mais aussi en communication avec son maître défunt. Vu la force de la relation qu'il entretient avec la personne et la mémoire de François Abou Salem et avec ce texte, un temps de concentration et de réflexion lui est nécessaire une fois le masque porté avant le début de la représentation⁷¹⁷. Le masque est un élément choisi par Paula Fünfeck⁷¹⁸. Le masque est complété par un maquillage rouge sur le visage.

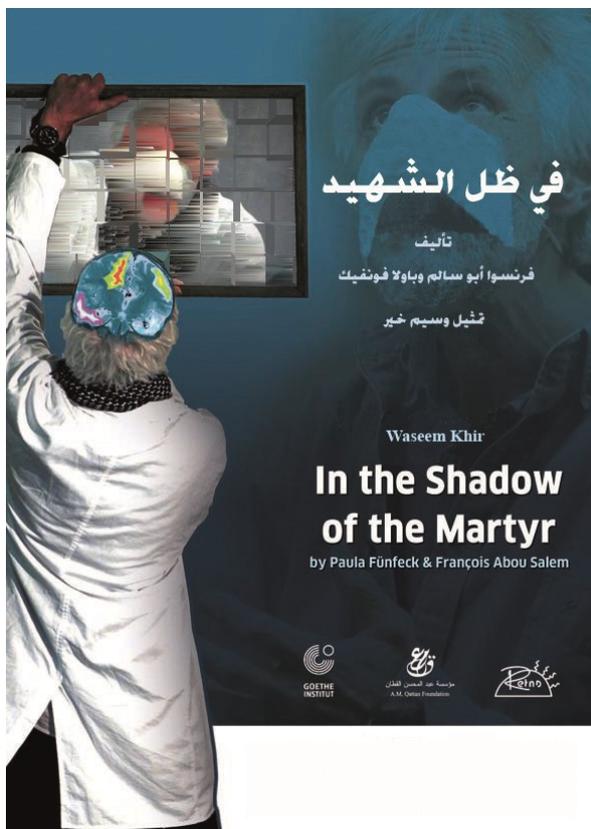
Avant la représentation et la mise en scène : le texte comme objet

⁷¹⁶ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

⁷¹⁷ Remarques aux représentations du 2 novembre 2013 et du 11 décembre 2014 à Jérusalem, du 24 avril 2015 à Acre et du 2 février 2016 à Bethléem.

⁷¹⁸ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

Waseem Khair, en tant que personne et en tant que comédien, entretient une relation à la forte charge symbolique et émotionnelle avec ces objets, et même au-delà, avec le texte de la pièce⁷¹⁹. Pour lui, le texte est un objet matériel qu'il considère comme faisant partie des objets de la création et de la mise en scène, pour laquelle il a aidé François Abou Salem avant sa mort. Il se dit le propriétaire de cet objet qu'est le texte pour lui. Il est le seul à détenir les droits avec la femme de François Abou Salem, Paula Fünfeck. De plus, il affirme qu'il est le seul à pouvoir jouer la pièce. Le texte est ici plus qu'un objet matériel et littéraire, c'est le support matériel d'un mémoire personnelle et affective. L'affiche présente d'ailleurs, en arrière-plan, une photo de François Abou Salem, portant le masque. La photo de l'artiste décédé porte sa mémoire :



Affiche de la production de *Dans l'ombre du martyr* (2014)

En cherchant à couvrir l'ensemble des territoires qu'il parcourt, Waseem Khair souhaite continuer de faire vivre le travail de François Abou Salem, et au-delà, la personne de François Abou Salem par les représentations pour les publics palestiniens, libanais et tunisiens. Il privilégie les espaces hors les murs aux espaces traditionnels de représentation, particulièrement les villages palestiniens isolés des villes, les camps de réfugiés au Liban, ou

⁷¹⁹ Entretien avec Waseem Khair, 30 novembre 2014, Ramallah.

les quartiers défavorisés des villes tunisiennes⁷²⁰. La nature de l'écriture monologuée et son fonctionnement permettent de mettre en place cette stratégie de représentation, où le comédien assure un lien étroit entre le texte et le spectateur. Ainsi, « ce théâtre pauvre, facilement déplaçable, pouvant être rattaché à la seule présence de l'auteur dans un espace vide, devient un allié des espaces d'expérimentation du théâtre contemporain.»⁷²¹.

La blouse

La blouse qu'il porte comme costume de scène est celle que portait François Abou Salem. Il raconte même qu'il n'a pas pu pas la laver avant la trentième représentation en raison de son incapacité à jouer sans l'odeur de son maître, sans sa présence physique, alors disparue, sur le vêtement⁷²².

Les chaises

Dans la mise en scène de *Dans l'ombre du martyr*, les chaises jouent également un rôle important. Elles matérialisent des personnages, les infirmières ou les malades, résidents de l'hôpital. Elles représentent un check-point pour entrer depuis la Palestine en Israël. L'une est manipulée précautionneusement par le personnage-monologuant⁷²³ : elle représente le frère mort dans une opération suicide. La présence du personnage du frère, absent sur scène, est rendue possible par le récit livré par le monologuant, supporté par un objet matériel.

⁷²⁰ Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

⁷²¹ Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 201.

⁷²² Entretien avec Waseem Khair, 15 août 2016, Haïfa.

⁷²³ Remarques aux représentations du 2 novembre 2013 et du 11 décembre 2014 à Jérusalem, du 24 avril 2015 à Acre et du 2 février 2016 à Bethléem.



Dans l'ombre du martyr, Waseem Khair, Théâtre al-Lāz, Acre, 24 avril 2015. Photo Najla Nakhlé-Cerruti.

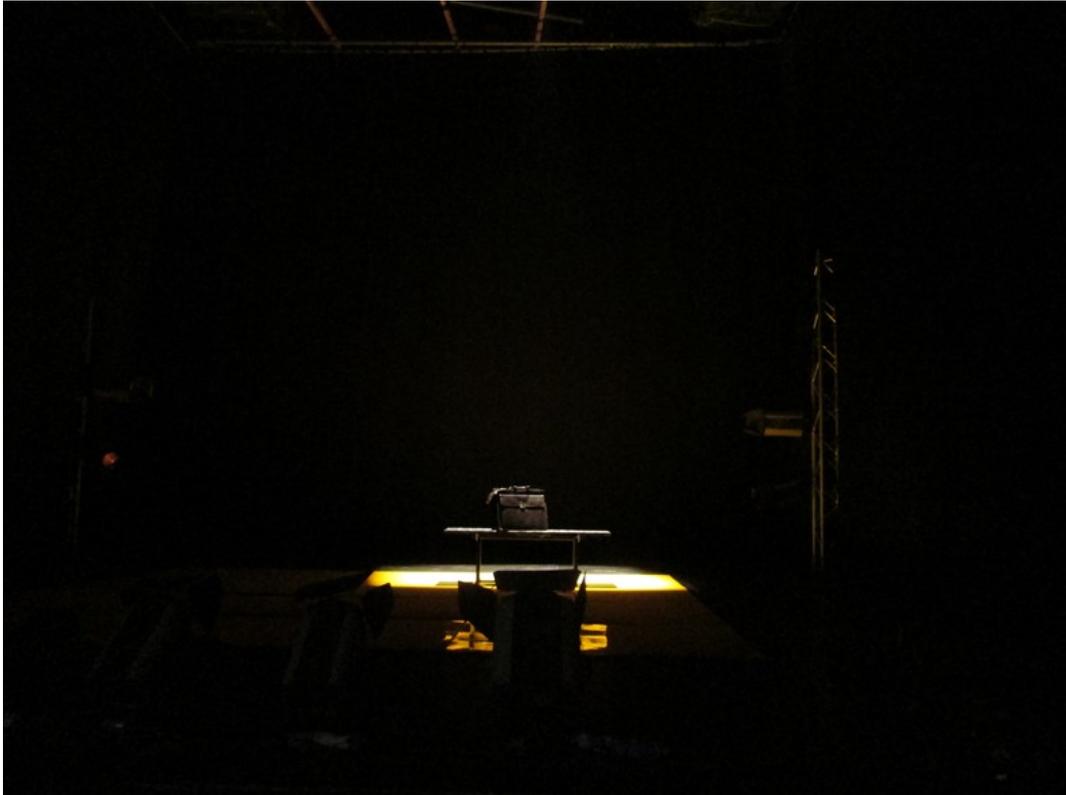
Dans le texte de *Dans l'ombre du martyr*, les objets jouent un rôle essentiel. La blouse et le masque chirurgical sont portés par le personnage-monologuant seul sur scène. Ils matérialisent l'absence des autres personnages. Les chaises sortent de leur fonction décorative habituelle car elles incarnent également un personnage. Caractéristique de l'écriture monologuée, l'absence des autres personnages sur scène est comblée par les objets.

Taha

Les quelques objets de la mise en scène pour la production à la création en 2014 jouent un rôle essentiel dans *Taha* également.

La valise

Avant l'entrée du poète, une valise est posée sur la scène.



Représentation de *Taha* à Amman, Théâtre Al-Balad, Festival Hakaya, 11 septembre 2014.
Photo Najla Nakhlé-Cerruti

À la scène 12, après les paroles au caractère visionnaire que lui adresse son père⁷²⁴, la valise est utilisée pour la première fois. Elle contient des feuilles qui représentent les poésies écrites par Taha Muhammad Ali une fois « Le quatrième poème » composé⁷²⁵. Dans la mise en scène, Amer Hlehel lance les feuilles en l'air et les fait voler, pour montrer le sentiment de libération du poète une fois ce premier poème écrit, et le début de sa vie de poète après la naissance symbolique et littéraire dont il livre le récit sur scène.

⁷²⁴ Voir p. 135.

⁷²⁵ Voir p. 187.



Taha, de et avec Amer Hlehel, photo Wael Wakeem. Avec l'aimable autorisation de Amer Hlehel

Elle est également utilisée dans la scène qui se déroule à Londres au récital des poètes arabes. La valise prend une fonction différente dans cette scène spécifique où, pour la première fois dans la pièce et dans la vie du poète, le lieu dans lequel elle se déroule n'est pas la conséquence d'un exil forcé. Le récit, raconté sur le ton de l'humour, permet de créer une connivence avec le public⁷²⁶. Le lieu joue par ailleurs une fonction décisive dans la vie du poète qui sera étudiée plus tard⁷²⁷.

La carte d'identité

Également sortie de la valise, la carte d'identité israélienne du personnage, bleue, symbolise le nouvel exil qu'il vit une fois de retour dans son pays devenu Israël :

" وصلنا، البلد صار شكلها غير، حتى الهوا صارت ريحته غير
 وقالونا انه رجعة على صفورية ما في، وانه البلاد بطل اسمها فلسطين صارت إسرائيل
 وانه درينا عالرينة عند قرايينا،
 وانه لازم نرشي أو نمون على حدا من أصدقاء الحاكم العسكري يطلعنا هويات..

⁷²⁶ Voir p. 123.

⁷²⁷ Voir p. 208.

وانه اذا الحكومة مسكتنا بلا هويّات راح تزتنا بالحدود،
وبالفعل.. المختار كان صاحب الحاكم العسكري.."⁷²⁸

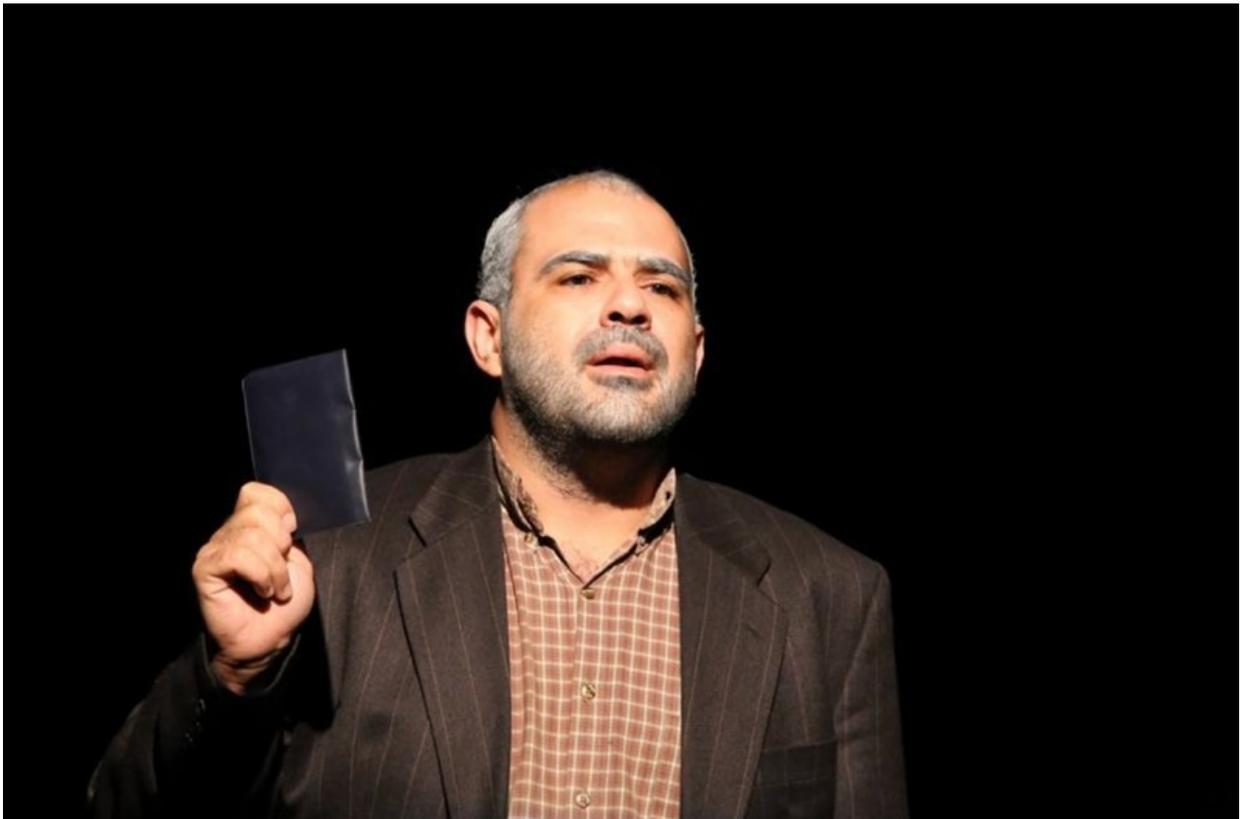
« Nous arrivâmes. Le pays avait changé. Même l'air n'avait plus la même odeur. On nous dit qu'il n'était pas possible de rentrer à Saffuriya. On nous dit que le pays ne s'appelait plus Palestine, mais Israël. Nous frappâmes à la porte de proches qui vivaient à Reineh⁷²⁹.

On nous dit qu'il fallait graisser la patte d'une connaissance du gouverneur militaire pour qu'il nous sorte des papiers d'identité.

On nous dit que si le gouvernement nous attrapait sans papiers, nous serions refoulés à la frontière.

Effectivement, le mukhtar était un ami du gouverneur militaire. »⁷³⁰

Sans ces papiers délivrés par les autorités israéliennes, la famille, palestinienne, ne peut pas rester sur le territoire qui ne lui appartient plus et ni y vivre. La carte d'identité symbolise la dépossession de ce territoire et la perte de l'identité palestinienne. La mention de cette carte d'identité, délivrée par le gouverneur militaire, fait référence à la loi martiale, déjà évoquée⁷³¹, à laquelle les Palestiniens citoyens israéliens ont été soumis de 1948 à 1967.



⁷²⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 24.

⁷²⁹ Voir note 844.

⁷³⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 24.

⁷³¹ Voir note 217.

Taha, de et avec Amer Hlehel, photo Wael Wakeem. Avec l'aimable autorisation d'Amer Hlehel.

Cet objet donne une matérialité au sentiment d'étrangeté intérieure exprimée par la parole solitaire.

À portée de crachat

À portée de crachat utilise également le passeport comme outil de l'expression du sentiment d'étrangeté intérieure. Le passage à la douane française avant de prendre l'avion pour l'aéroport Ben Gourion lui rappelle la complexité de sa situation de Palestinien détenteur d'une citoyenneté israélienne. Dans un contexte de renforcement de la sécurité à Paris une année après les attentats du 11 septembre, le monologuant est confronté à la méfiance et aux préjugés à l'égard des Arabes :

" انا بتقدم لموظفة المطار، صبيه انيقه.
بقدملها جواز سفري الازرق مع ظرف فيو تذكره الطياره. هي بتشلف التذكرة من الظرف وبتبحر, بتفتح
الجواز وبتبحر, بالاخر بتطلع علي وبرضو بتبحر.
عين الموظفه يرجعو يبحروا في الجواز, فيي, كمان مره بالجواز, كمان مره في, بالجواز, فيي, اسا بالتذكرة,
فيي, كمان مره فيي, بتبحر فيي كمان مره, بعدها بالجواز!
من هناك تحيرتها بتميل علي, كمان مره بالتذكرة, فيي, بالجواز, بالجواز, بالتذكرة, فيي, وقتها بتبحر فيي
وبتمسمر بحرتها لما هي رافعه ايديها ومسلطه عينيها باستغراب:

-Qui est le monsieur ?

-C'est écrit Mademoiselle.

-Vous êtes quoi ?

- Palestinien, Mademoiselle.

- Sur le passeport, c'est écrit « Israélien ». Alors, vous êtes quoi ?

- Mademoiselle, moi Israélien, et moi Palestinien. Moi la même personne.

- Comment ça, la même personne ?

- La même, parce que moi Palestinien avec passeport israélien.

- Pourquoi ? »⁷³²

« Je dépose devant elle mon passeport – il est bleu – avec mon billet d'avion glissé dans une enveloppe. Elle retire le billet de l'enveloppe et l'examine, ouvre mon passeport et l'examine, lève les yeux vers moi et m'examine. Puis elle baisse de nouveau les yeux sur mon passeport, les lève vers moi, regarde mon billet, me regarde, regarde mon passeport encore une fois, mon billet, moi, mon passeport... et encore moi. Enfin, elle lève les mains et, le regard fixé sur moi avec perplexité, elle me demande :

⁷³² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11-12.

- Vous êtes quoi ?
- Palestinien, Mademoiselle.
- Sur le passeport, c'est écrit « Israélien ». Alors vous êtes quoi ?
- Mademoiselle, moi Israélien, et moi Palestinien. Moi la même personne.
- Comment ça la même personne ?
- La même personne parce que moi Palestinien avec passeport israélien.
- Pourquoi ? »⁷³³

Dans cette saynète, Taher Najib décrit l'absurdité de sa situation de Palestinien citoyen israélien soulignée par l'incrédulité de l'hôtesse d'accueil. Les réponses du monologuant expriment le déchirement intérieur vécu par l'individu.

1.3. Le monologue comme « choix d'agrégation dans un ordre extérieur. »⁷³⁴

1.3.1. L'intérieur

Pour Alain Couprie, la fonction première du monologue, et longtemps unique, est de « faire connaître un personnage de l'intérieur »⁷³⁵. Patrice Pavis le définit comme un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur ». Il constitue le support d'une centralité de l'individu au détriment du collectif. Ce type d'écriture devient alors un réel outil dramaturgique pour l'expression de la vie psychique du personnage⁷³⁶ :

« Le monologue permet de mettre à nu les sentiments et les intentions d'un personnage, par-delà les conventions sociales. C'est un espace de liberté et de vérité, plus efficace qu'un dialogue, dans la mesure où le personnage n'a aucune raison de cacher quoi que ce soit à lui-même ou au public. »⁷³⁷

Il permet de broser le portrait psychologique du locuteur-monologuant. Pour Peter Brook, il met « l'être en pleine lumière »⁷³⁸, c'est-à-dire que rien ne le cache. Pour une plus grande visibilité, comme dans le théâtre brookien, une large part est donnée au conteur.

Dans l'ombre du martyr se construit autour d'une réflexion sur la psychologie de l'individu et particulièrement celle du frère d'un martyr de la seconde Intifada. Le locuteur monologuant livre un récit qui voyage entre celui de ses souvenirs et celui de sa psychée :

⁷³³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 20.

⁷³⁴ Florence Fix, *op. cit.*, p. 10.

⁷³⁵ Alain Couprie, *Le théâtre: texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 15.

⁷³⁶ Clotilde Thouret, « Le monologue de théâtre dans l'Angleterre élisabéthéenne et jacobéenne et dans l'Espagne du siècle d'or: les enjeux d'une convention dramatique », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 83.

⁷³⁷ Bianca Concolino Mancini Abram, *op. cit.*, p. 49.

⁷³⁸ Georges Banu, *op. cit.*

" عمري ما نجحت بالامتحان. روّحت عالبلد. بعد موة أخوي، الاسرائيليين فجّروا بيت أهلي. بطلوا يقدرّوا يصرفوا عليّ، صار تعليم الطبيب رفاهية.
 احنا متفهمين وضعك الصعب تماما لكن مهما كانت درجة تعاطفنا...
 وهون، كل ما بفكر في الموضوع، بتلمع في ذاكرتي نفس الجملة : "رح يصير دكتور ويخيّط جراحمك".
 وبترجع تظهر نفس الصور : وجوه الشباب الحادة قبل الأوان،
 ريحة خوفي المخجلة... "بس أنا معجب فيكم"، سمعت حالي بقول. زوري بيحجّر،
 "ليش بدكم تضربوني ؟ أنا في صفّكم، أنا معجب بطريقة نضالكم ضد الاسرائيليين." "اللي بيروحوا عالمدرسة
 عملاء." القائد، أصغر منّي سنّا وحجما، وهذا اشي
 ما بيحجره، بيرمي حجر على آخر شباك ساخ في المدرسة. بتضل في الشباك
 قطعة إزاز مكسورة ماضية. ببشيلها الولد وبيلزقها في وجهي. حاسس إني بدّي أبول. "بذكّ تكون عميل ؟". "لا
 لا، بدّي أدخل عالمدرسة". أخوي، اللي كان في المجموعة، أنقذني. مع أنه مش هو القائد، من يومه كان عنده
 نوع من القسوة معطيته سلطة.
 "خلّوا أخوي يروح عالمدرسة. رح يصير دكتور ويخيّط جراحمك. إلا إذا بدكم تخيطوها بيديكم." بيضحكوا
 الاولاد، بترتخي حركات التهديد تبعّتهم. انا بجري لجوا المدرسة. كانت هاي أول مرة بيحكي فيها أخوي هيّك
 كلام."⁷³⁹

« Je n'ai jamais réussi l'examen. Je suis rentré au pays. Après la mort de mon frère, les Israéliens ont fait sauter la maison de mes parents. Ils ne peuvent plus se payer le luxe de former un médecin. Nous comprenons bien votre situation difficile, mais quel que soit notre degré de sympathie... Et là, à chaque fois que j'y repense, cette même phrase me revient en mémoire : « Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures »... Et les mêmes images de l'Intifada réapparaissent : les visages précocement durs des jeunes, l'odeur honteuse de ma peur... « Mais je vous admire », je m'entends dire. Ma gorge se serre, « Pourquoi voulez-vous me frapper ? Je suis de votre côté, j'admire comment vous vous battez contre les Israéliens. » « Ceux qui vont à l'école sont des collaborateurs. Le chef, plus jeune et plus petit que moi, ce qui ne l'embarasse pas, jette une pierre sur la dernière vitre encore entière de l'école. Un morceau de verre coupant demeure dans le cadre de la fenêtre. Le garçon l'arrache et me le colle sous le nez. J'ai besoin de pisser. « Tu veux être un collabo ? » « Non, non, je veux entrer dans l'école. » Mon frère, qui était dans le groupe, me sauva. Bien que n'étant pas le chef, il avait déjà à l'époque quelque chose d'implacable qui lui donnait de l'autorité. « Laissez mon frère aller à l'école. Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures. À moins que vous ne vouliez le faire vous-mêmes. ». Les jeunes rient, leurs gestes de menace se relâchent. Je me précipite dans l'école. C'était la première fois que mon frère disait une chose pareille.»⁷⁴⁰

⁷³⁹ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁴⁰ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

Dans cet extrait, le locuteur monologuant livre ses faiblesses en toute sincérité. Il exprime ses sentiments franchement par l'emploi d'une hypallage⁷⁴¹ : "ريحة خوفي المخجلة" ; « l'odeur honteuse de ma peur ».

Il utilise également le registre corporel et de la sensation pour dévoiler son état physique causé par la peur : " زوري بيحجر " ; « ma gorge se serre » et " حاسس إني بدي أبول. " ; « j'ai besoin de pisser ».

L'emploi du présent de narration donne un rythme qui évoque son envie de s'enfuir : " انا " " بجري لجوا المدرسة. " ; « je me précipite dans l'école ».

Une image humaine est donnée face à un événement historique. À la différence des récits de combattants de l'Intifada, animés par un idéal et une cause nationaliste⁷⁴², le héros raconte sa peur de la guerre, de prendre les armes et probablement de mourir. C'est son frère qui le sauve, celui qui mourra en martyr, dans la logique de construction d'une figure de héros classique, qui meurt pour la cause qu'il défend. Ici, c'est le monologue-même qui donne au locuteur le statut de héros.

Le ton de la confession est adopté par le poète monologuant de *Taha* qui ne cache pas les difficultés qu'il rencontre tout au long de sa vie :

" أنا هيك، في حياتي ما أجاني إشي لعندي بسهولة، أنا أصلاً أحببت عالدينا غصب عنها، مش بخاطرها، ما كان بدها إيانى...." ⁷⁴³

« Je suis comme ça. Toute ma vie, je n'ai rien eu facilement. D'ailleurs je suis venu au monde contre son gré, contre sa volonté. Le monde ne voulait pas de moi. »⁷⁴⁴

C'est finalement le récit d'une victoire sur la vie que le texte offre. La nature de la parole solitaire produit un mode d'expression singulier. Elle naît de l'exigence d'être entendu. Elle représente alors l'occasion pour les « mis de côtés de la scène », ceux à qui la scène ne laisse pas la parole facilement ou habituellement, de s'exprimer et de se raconter.

À portée de crachat raconte l'échec d'un Palestinien à voyager :

" بس انا اللي مقدرتش اطيير" ⁷⁴⁵

« On ne m'a pas laissé monter dans l'avion. »⁷⁴⁶

⁷⁴¹ L'hypallage est une figure de style qui consiste à attribuer à un ou plusieurs mots d'une phrase ce qui convient à d'autres.

⁷⁴² Yousef Mohamed Bazzi, *Yasser Arafat m'a regardé et m'a souri: journal d'un combattant*, Paris, Verticales-Phase deux, 2007.

⁷⁴³ 'Āmir Hl̄ehel, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁴⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

Dans l'ombre du martyr présente des scènes dans un hôpital psychiatrique :

"- مريول الدكتور؟

- آه، مريول الدكتور !

- أنا عن جد مش عارف عن ايش بتحكي. مش لاقية؟ دوروا عليه عند ممرضة الليل ! يمكن هي بتعرف وين مريول الدكتور.

- بس عفوا المريول اللي عليك بيشبه كثير مريول الدكتور." ⁷⁴⁷

« - La blouse du docteur?

- Oui, la blouse du docteur !

- Je sais vraiment pas de quoi tu parles. Il la trouve pas ? Cherchez chez l'infirmière de nuit ! Elle sait peut-être où elle est la blouse du docteur.

- Mais la blouse que tu portes ressemble vraiment à celle du docteur. » ⁷⁴⁸

Taha raconte les difficultés d'un poète exilé amoureux secret et malade :

" طرفي بلّشت تكبر، وبسرعة، رحت عالدكتور، قلّي قلبك عم بتضخّم،
هاد مرض بقتل صاحبه.. شقّلي صدري وأنقذني من الموت..
بس شكله فتح مهرب لقلبي كنت مسكّر عليه منيح..

أنا سأعرفها بمجرد أن أراها
سأعرف أطواق النكبات
المعلّقة بعنقها الحنون

كنت قاعد باب الدكانة لما قريت هاي العبارة: "سنقتل الفكرة، سنقتل فكرة الشعب الفلسطيني"
وكتبت الجروساليم بوست، إنه قوّات شارون وصلت عتبة بيروت،
وانه الضربة هالمرّة قاضية، وانه مخيم عين الحلوة تحوّل بشكل ممنهج لركام،
وانه قوّات شارون لم تترك شيء إلا وقصفته في المخيم،
عين الحلوة الآن ساحة بقطر 2 كيلومتر من الحطام المتشابك، والقمامة المتعفنة والخرق.

عين الحلوة.. أميرة.. عين الحلوة... أميرة.. أميرة.. عين الحلوة.. أميرة..
عين الحلوة.. عين الحلوة.. أميرة... أميرة.. عين الحلوة..
صفورية.. أميرة.. عين الحلوة.. صفورية... أميرة... أميرة.. أميرة.. أميرة.. ⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁴⁷ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴⁸ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁴⁹ Āmir Ḥlḥel, *op. cit.*, p. 31-32.

« Je fus atteint d'acromégalie.

Mes membres se mirent à grandir, rapidement. Je consultai un médecin qui m'annonça que mon cœur était en train de s'hypertrophier et que cette maladie était mortelle. Il m'opéra à cœur ouvert et me sauva la vie. Mais il avait probablement ouvert des portes que j'avais fermées à mon cœur.

Dès que je la verrai, je la reconnaitrai

Je reconnaitrai les colliers des catastrophes

Autour de son tendre cou

J'étais assis à l'entrée de la boutique quand je lus : « Nous tuons l'idée. Nous tuons l'idée de peuple palestinien. » Le *Jerusalem Post* écrivit que les forces de Sharon étaient aux portes de Beyrouth, que la frappe serait fatale cette fois-là et que le camp d'Ain al-Hilweh serait réduit en cendres et de manière systématique.

Alors elle se réveillera

Et terrorisée elle pleurera

Les troupes de Sharon n'avaient rien laissé d'Ain al-Hilweh après l'avoir bombardé. Le camp était désormais un champ de deux kilomètres de débris, d'ordures pourries et puantes et de loques.

Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Amira... Amira... »⁷⁵⁰

L'intériorité construite par le monologue conduit à s'interroger sur les destinataires de la parole solitaire : les monologuants se parlent-ils à eux-mêmes ? S'adressent-ils à un personnage ? Au public ? ⁷⁵¹

⁷⁵⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵¹ Christian Biet, « Le roi est mort, vive l'église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : "La mort d'Henri IV" au service de la contre-réforme. », in Françoise Dubor, Christophe Triau, (éds.). *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44, p. 27.

Cette écriture particulière engage à se questionner sur la fonction du spectateur :

« Quelle est la fonction du spectateur, ou plus exactement comment s'investit-il face au théâtre monologale ? Quelles sont les transformations des codes de représentation scénique imposées par le monologue ? Alors que le monologue se présente comme un refus ostensible, voire provocateur d'une parole intentionnelle fondée sur la relation à autrui, la parole solitaire met en jeu et en question la pertinence et la légitimité d'un langage qui n'est plus ostensiblement orienté. Autrement dit d'un langage dont la visée (l'intentionnalité) n'est plus directement visible dans le dialogue ou tout au moins qui ne se distingue plus dans l'échange verbal. (...) Si le monologue peut être envisagé comme une parole *en* et *pour* soi, il ne relève pas seulement de l'intime, ni même de l'intimité – bien que la question de l'intériorité. »

Pour Françoise Dubor, il est un moment de l'établissement d'un rapport privilégié avec le public⁷⁵². Le choix de l'écriture centrée autour du « Je » et de l'individu permet alors d'établir un lien avec l'espace de salle, justement par le jeu. Pour Florence Fix, « la parole solitaire engendre la multitude et la résonance. »⁷⁵³. Cette spécificité et cette multiplicité engendrées par la parole solitaire incarnent l'apostrophe selon Beckett : « À la fois intime, entre soi et soi, et pourtant « hors de soi », c'est une sorte de causerie, le murmure d'une confession animée, mais aussi une apostrophe jouée, la fiction d'un entretien dramatique, un débat politique enfin – dans une langue au sujet. »⁷⁵⁴. Dans l'article publié dans le journal *Le Monde* intitulé « Le temps des monologues » mentionné par Françoise Heulot-Petit et cité au début de ce chapitre, Bernard Dort continue :

« Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces monologues ne nous transmettent pas seulement une parole solitaire ou autoritaire. Ils appellent des réponses de notre part. Le théâtre reste un dialogue. Mais celui-ci s'est déplacé. Il se situe moins entre l'auteur (et/ou l'acteur) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle. »⁷⁵⁵

Une autre fonction du monologue émerge alors, celle d'assurer un lien avec le public.

1.3.2. Les adresses au public

Dans l'ombre du martyr

⁷⁵² Christophe Triau, « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVII^e siècle », in Françoise Dubor, Christophe Triau, (éds.). *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111-141, p. 9-10.

⁷⁵³ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁵⁴ Samuel Beckett, *La dernière bande*, trad. Pierre Leyris, Paris, Ed. de Minuit, 1997, p. 7.

⁷⁵⁵ Bernard Dort, « Le temps des monologues », *Le Monde.fr*, 26 mai 1980. [En ligne] consulté le 6 mai 2017.

Le monodrame *Dans l'ombre du martyr* comprend de nombreuses adresses au public. Les paroles directement adressées au public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel sont récurrentes :

" الحقيقة إنه الأميغداليا لساها من التجهيزات الأساسية الموجودة في جمجمة حديثة. (يعني عندنا)

وإذا سمحتولها تسيطر،

بتدمر كل ثقافتكم،

كل اعتباركم للغير، او كل ثقافتكم بنفسكم.⁷⁵⁶

« De fait l'amygdale, fait encore partie des équipements en série sous un crâne postmoderne.

Et si vous lui permettez de prendre le dessus, elle détruit toute votre culture, toute la considération que vous avez pour l'autre, ou toute votre confiance en vous. »⁷⁵⁷

" إذا بدكم، فيكم لليوم تعيشوا حياتكم بالأسلوب الديناصورى؛ (...)

بيعني أنه حياتكم بتكون مبنية على علاقة قوة دائمة مع الآخرين.⁷⁵⁸

« Si vous le voulez, vous pouvez encore aujourd'hui vivre votre vie suivant le style dinosaurien : (...)

Ça veut dire que votre existence est dans un rapport de force constant avec les autres. »⁷⁵⁹

Au centre du processus de création, le public est amené à réfléchir, à se confronter et à faire face à ses problèmes, d'ordre individuel ou bien collectif.

Le monologant de *Dans l'ombre du martyr* se dirige vers le public, puis il s'adresse à la personne qu'il a choisie :

" مزعجك؟ حاسس إنه حدى بتحرش فيك؟ بحق! معاكسة المتفرجين من وضعي كمتحدث على الخشبة بهذا

الأسلوب الثقيل دم، اشي ما بيتسوى بكل بساطة.

مليار عصبون، على مجتمع مبني عالقيم.40 عملت هاي الحركة عشان اصوركم كيف بندخل، بالـ

في تصرفات مقبولة عامة وغيرها مرفوضة تماما.

بالتالي إذا ضللت أعاكس الأنسات اللي في القاعة من غير ما أخفي طيشي بغطاء مبرر لمصلحة عليا، من دون

شك، سيداتي وسادتي، حتعاقبوني.⁷⁶⁰

« (À la spectatrice) Ça vous dérange ? Vous vous sentez harcelée ? Avec raison. Draguer des spectateurs du haut de ma position de tribun de cette façon lourdingue, ça ne se fait tout simplement

⁷⁵⁶ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6-7.

⁷⁵⁷ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁵⁸ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵⁹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁰ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 12.

pas.

Je l'ai fait afin d'illustrer comment nous entrons, avec ces 40 milliards de neurones, dans une société de valeurs.

Certains comportements sont communément appréciés et d'autres strictement rejetés.

Donc, si je continue à embobiner les demoiselles dans la salle, sans entourer mes indiscretions d'un voile justificatif d'intérêt supérieur, je serai, sans aucun doute, Mesdames et Messieurs, puni par vous.»⁷⁶¹

Les questions formulées par le monologuant d'*À portée de crachat*

Les adresses au public dans *À portée de crachat* sont nombreuses. Elles apparaissent principalement sous forme de questions que le personnage semble se poser à lui-même, mais cherchant une réponse auprès du public de la représentation. Dès le début, il pose une question. Sans réponse, il apporte sa propre explication⁷⁶².

Ces questions formulées à lui-même et au public sont nombreuses. Pour Bianca Concolino Mancini Abram, le monologue présente des personnages qui se parlent à eux-mêmes, « mais bien évidemment c'est au public que sont destinées les informations. »⁷⁶³. Il sert alors à conforter le public dans son statut de destinataire omniscient et privilégié⁷⁶⁴. Mais il représente aussi le lieu d'une confrontation particulièrement problématique du spectateur à la présence de l'acteur et de son rôle car il apporte « une perturbation de la mimésis dramatique ; mais cette perturbation sert aussi à (re)fonder la relation entre le spectateur et la fiction représentée »⁷⁶⁵. Ainsi, une relation complexe se crée entre le personnage construit par la parole du monologuant, l'être imaginaire issu de l'imagination et des représentations faites par le spectateur et la présence de l'acteur seul sur scène et qui suscite finalement une existence fictive. Le monologue s'avère être un moment privilégié pour exposer le jeu de ces rapports⁷⁶⁶.

Les personnages de ces monologues racontant l'exil parcourent d'autre part des lieux multiples. L'espace théâtral implique des spécificités dans la construction de lieux multiples sur scène que souligne Alain Couprie :

⁷⁶¹ François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8-9.

⁷⁶² Voir p. 119.

⁷⁶³ Bianca Concolino Mancini Abram, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁷⁶⁵ Christophe Triau, « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVIII^e siècle », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, éd. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111-141, p. 114.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 116.

« L'univers imaginaire dispense les dramaturges de justifier et de matérialiser la multiplication des lieux. L'ubiquité, pourrait-on dire, y est par principe naturelle ; de même, le tri qu'opère la mémoire des personnages, aboutit à un voyage fragmenté dans l'espace. Souvent celui-ci concrétise les angoisses et les désirs des personnages pour devenir une représentation du monde intérieur. »⁷⁶⁷

Ce voyage « fragmenté dans l'espace » relevé par Alain Couprie exprime particulièrement l'exil vécu et raconté. La géographie de l'exil se construit sur la multiplication des lieux.

2. Les multiples lieux de l'exil

2.1. La géographie littéraire de l'exil

Les personnages des pièces du corpus évoluent dans des lieux multiples. La spatialité mouvante issue de cette multiplication est le résultat de l'exil (*Taha*), des évolutions de l'Histoire (*Un demi-sac de plomb, Dans l'ombre du martyr, À l'extérieur*) qui imposent aux Palestiniens, séparés par la géographie, une diversité de statuts. Ces statuts impliquent des situations différentes qui contraignent les déplacements des Palestiniens (*À portée de crachat*). Face à l'exil forcé et aux lieux multiples, la langue apparaît comme un outil d'ancrage territorial.

2.1.1. La multiplication des lieux causée par l'exil

Dans *Taha*, Le récit de l'exil est multidimensionnel car il évoque divers espaces à différentes échelles : la maison, le village et le pays. Le premier exil de Taha a lieu avant la naissance du poète, pour contrer le mauvais sort que la famille voit s'abattre sur les grossesses de sa mère et la mort à répétition des nouveau-nés. La famille déménage :

" بس لَمَن ميلاد مات وما طُول، انتفض ابوي وقال انا ما راح اعيدها قبل ما انقل من هاي الدار،
ونادي على معمرجي من الناصرة وعمّرلوا دار تلتّ غرف مدهونة بكلس ونقل فاطمة عليها،
وقعدوا يستنوا." ⁷⁶⁸

« Mais lorsque Milād mourut précocement, mon père se révolta et dit : « Je ne vais pas recommencer avant de quitter cette maison. ». Il fit appel à un constructeur de Nazareth qui lui bâtit une maison de trois pièces, peinte à la chaux. Il y emménagea avec Fatima. Ils s'y installèrent et attendirent. »⁷⁶⁹

La famille doit quitter son village :

⁷⁶⁷ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁶⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

" كانت الناس تفكر كيف بدها ترجع عبيوتها ووينتا، وانا كنت افكر كيف ارجع سخولي.." ⁷⁷⁰

« Les gens pensaient à la manière dont ils allaient rentrer chez eux et chez nous et moi je pensais à la manière dont j'allais récupérer mes chèvres. »⁷⁷¹

Ils quittent ensuite leur pays :

" قطعنا فلسطين، ووصلنا لبنان، وما حظ عينه في عيني،
وحتى لو انه كان بده يحطها ما كان راح يلاقي عيني." ⁷⁷²

« Nous traversâmes la Palestine. Nous arrivâmes au Liban. Il ne posa pas un regard sur moi. Même s'il avait voulu le faire, ses yeux n'auraient pas trouvé les miens. »⁷⁷³

La spatialité tient une place de choix dans le récit de l'exil du poète, mais également avant son déplacement forcé. La description de la ville de Haïfa joue un rôle important dans la construction dramaturgique. L'étude des représentations de cette ville fera l'objet d'une section ultérieure⁷⁷⁴. Ici, c'est l'influence que la ville a sur la vie du poète qui nous intéresse. C'est en personnifiant la ville que le poète raconte ses souvenirs émerveillés de sa première visite :

" رَوحت مسحور من حيفا" ⁷⁷⁵

« Je suis rentré ensorcelé de Haïfa. »⁷⁷⁶

À partir des applications proposées par Franco Moretti ⁷⁷⁷ ou Monica Ruocco ⁷⁷⁸, l'établissement de la carte de l'espace littéraire de la pièce permet de relever cette multiplication : Saffuriya, Nazareth, Haïfa, Bint Jbeil, Beyrouth, Nazareth, le souk de Nazareth, la vieille ville de Nazareth, la rue Casa Nova, l'hôpital, Londres.

Des marqueurs temporels précis sont donnés dans le récit de l'exil, comme pour affronter la perte de l'espace. Taha a dix-sept ans. La durée du voyage qu'il effectue avec sa famille est également indiquée :

⁷⁷⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷² 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷⁴ Voir la partie 2 du chapitre 5, p. 245 et suivantes.

⁷⁷⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁷⁷ Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

Franco Moretti et Laurent Jeanpierre, *Graphes, cartes et arbres: modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, France, les Prairies ordinaires, DL 2008, 2008, 139 p.

⁷⁷⁸ Monica Ruocco, « La géographie du nouveau roman saoudien selon Yūsuf al-Muḥaymīd », *Arabian Humanities. Revue internationale d'archéologie et de sciences sociales sur la péninsule Arabique/International Journal of Archaeology and Social Sciences in the Arabian Peninsula*, février 2014.

" وانا مش جبل، انا ولد ابن 17 سنة..

سكتت

سكت

زاح عينه عني ومشى

مشيت

مشينا يومين." 779

« Je n'étais pas une montagne, mais un garçon de dix-sept ans.

Je me tus.

Il se tut.

Il détourna le regard et marcha.

Je marchai.

Nous marchâmes deux jours. »⁷⁸⁰

Le récit de l'exil s'achève avec le deuxième extrait de poésie de la pièce. Cette poésie joue un rôle central dans la dramaturgie. Elle raconte l'exil :

" نحنُ لم نبيك

ساعةً الوداع !

فلدينا

لم يكن وقتٌ

ولا دمع

ولم يكن وداع !

نحنُ لم نُدرك

لحظة الوداع

أنه الوداع

فأتى لنا البكاء؟! " 781

« On n'avait pas pleuré

À l'heure du départ

Car on n'avait

Ni temps

Ni larmes,

Et il n'y avait pas d'adieu.

On ne savait pas

⁷⁷⁹ 'Āmir Ḥlḥel, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸¹ 'Āmir Ḥlḥel, *op. cit.*, p. 14.

Au moment du départ
Que c'était le départ,
Alors comment aurait-on pu pleurer ? »⁷⁸²

La suite de la poésie est donnée au moment du nouvel exil annoncé, après le départ de la famille du Liban pour un retour en Palestine alors devenue Israël :

" نحنُ لم نُدرك
لحظة الوداع
أنه الوداع
فأتى لنا البكاء؟!
ونحنُ لم نسهر
ولم نغفُ
ليلة الرحيل!
ليلتها
لم يكن عندنا ليلاً
ولا نازاً
ولم يطلع القمرُ!"⁷⁸³

« On ne savait pas
Au moment du départ
Que c'était le départ
Alors comment aurait-on pu pleurer ?
On n'avait pas veillé
(Ni dormi)
La nuit du départ.
Cette nuit-là
On n'avait ni nuit ni feu,
Et la lune était absente. »⁷⁸⁴

Dans un article intitulé « D'arbres et de lunes : parcours intertextuels dans la littérature arabe contemporaine »⁷⁸⁵, Luc-Willy Deheuvels montre que la lune constitue un *topos* de la littérature arabe qui apparaît à partir des années 1960, dans un mouvement de renouveau esthétique et en opposition aux cadres établis de la poésie ancienne. La mention de la lune

⁷⁸² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 15, Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁸³ 'Āmir Ḥlĕḥel, *op. cit.*, p. 22-23.

⁷⁸⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸⁵ Luc-Willy Deheuvels, « D'arbres et de lunes », in Luc Deheuvels, Barbara Michalak-Pikulska, Paul Starkey, (éds.). *Intertextuality in modern Arabic Literature since 1967*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 33-43.

dans cet extrait s'inscrit dans un réseau d'intertextualité poétique palestinienne et plus largement arabe. Ainsi, le choix de ce poème pour la récitation au récital et l'invitation à Londres de Samih al-Qâsim marque symboliquement l'entrée de Taha dans le monde de la poésie et des poètes. Le voyage à Londres est le premier à ne pas s'inscrire dans l'exil et le déplacement forcé. La fonction de ce lieu est différente de celle des autres lieux de la pièce :

" لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة البي بي سي؟
انا في بلد المذيع الي كان يزفلنا أخبار اندحار رومل في الحرب العالمية الثانية؟
انا في بلد مرابط خيلنا؟ وبقراً شعر؟ شعر؟ قدام شعراء العرب كلهم؟"⁷⁸⁶

« Londres ? Moi à Londres ? Moi au pays de la BBC ?

Moi dans le pays du speaker qui nous avait annoncé la chute de Rommel pendant la seconde guerre mondiale ?

Moi dans là-bas ? Moi qui lis des poèmes ? Devant tous les grands poètes arabes ?

Nous arrivâmes à Londres. Et d'ailleurs, l'été à Londres est pareil que l'été à Nazareth. »⁷⁸⁷

L'évocation du souvenir de la BBC et des informations diffusées pendant la seconde guerre mondiale permet de créer une connivence avec le public sur le registre de l'humour. L'humour fonctionne également par un effet de chute avec la comparaison du climat estival de Londres à celui de Nazareth. Par cette comparaison, le poète exprime sa familiarité avec Londres, l'unique lieu de la pièce où il n'a pas été forcé de se rendre. La comparaison participe à formuler le sentiment d'exil intérieur développé dans *Taha*.

Sa venue à Londres lui ouvre les portes d'un nouveau monde et d'une nouvelle famille, transnationale et transterritoriale, celle de la communauté des poètes et des écrivains arabes. Les poètes constituent une famille, rassemblés autour de la langue arabe qui représente alors un repère face à l'instabilité provoquée par l'exil.

2.1.2. La langue contre l'exil

L'ancrage géographique linguistique est une réponse à l'exil et à la multiplication des lieux. Par ailleurs, dans le contexte particulier de la production dramaturgique palestinienne, le choix d'un registre de langue soulève des enjeux spécifiques à différents niveaux : celui de la langue arabe et de son continuum linguistique, celui du langage théâtral et celui de la situation particulière des Palestiniens en Israël⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ 'Āmir Hlêhel, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁸⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁸⁸ Voir la section 2.2 du chapitre 1 intitulée « La place de l'arabe dans la production palestinienne en Israël ».

Taha

Dans *Taha*, face à cette multiplication des lieux, Amer Hlehel fait le choix d'un registre de langue dialectal du Nord de la Galilée. Des caractéristiques phonétiques (réalisation des interdentes, lettres emphatiques, réalisation du *qāf*) sont relevées lors des représentations. Des caractéristiques graphiques apparaissent dans le texte, comme la chute de la hamza :

« أجيت »⁷⁸⁹ ; « دائماً »⁷⁹⁰ ;

Des caractéristiques phonologiques sont également propres au registre de langue choisi par l'écrivain (disparition du préfixe verbal *yā*, à la troisième personne à l'inaccompli avec la particule *b-* ; construction de la négation avec la suffixation de *-š* à l'inaccompli). D'un point de vue lexical, les termes issus du dialecte palestinien, en général, et palestinien du Nord d'Israël, plus précisément, sont nombreux (citer certains). Ce registre s'oppose à celui des extraits de poésie qui composent la pièce.

À portée de crachat

Hébreu, arabe et français sont les langues de la pièce *Rukab* que les différentes traductions démultiplient. Pour la version arabe, Taher Najib choisit un dialecte palestinien du triangle Nord, sa région, pour ancrer linguistiquement les problématiques dans un lieu particulier.

D'un point de vue graphique, on remarque par exemple la chute de la hamza :

« māy »⁷⁹¹

On remarque également l'allongement graphique de certaines voyelles pour indiquer une spécificité phonétique du registre dialectal :

« mīn »⁷⁹²

D'un point de vue phonologique⁷⁹³, certaines consonnes sont parfois réalisées. L'interdentale *dāl* :

« haḍūl al-šabāb »⁷⁹⁴

« Ces jeunes »⁷⁹⁵

L'interdentale emphatique *dād* :

⁷⁸⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁹⁰ *Idem.*

⁷⁹¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 44.

⁷⁹³ Remarques aux représentations de la pièce du 2 décembre 2013 au TNP à Jérusalem, du 11 juillet 2014 au Centre Européen de la Poésie à Avignon, et du 17 mai 2015 à Al-Kasaba à Ramallah.

⁷⁹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

« aw mā biḏīfū »⁷⁹⁶

« Ou ils n'ajoutent pas »⁷⁹⁷

Le *qāf* :

« kull l-waqt »⁷⁹⁸

« Tout le temps »⁷⁹⁹

D'un point de vue morphologique, on note la disparition du préfixe verbal *yā*, à la troisième personne à l'inaccompli avec la particule *b-* :

« biēṭla 'ū mnel-bēt yesharū »⁸⁰⁰

« Ils sortent de chez eux pour aller s'amuser »⁸⁰¹

La construction de la négation avec la suffixation de *-š* à l'inaccompli :

« bisawwarūš wa lā ešī »⁸⁰²

« À rien faire. »⁸⁰³

D'un point de vue lexical, les termes issus du dialecte palestinien, en général, et palestinien du Nord d'Israël, plus précisément, sont nombreux :

« *ešī* »⁸⁰⁴ (« une chose ») ; « *ēš* »⁸⁰⁵ (« quoi ? ») ; « *akam* »⁸⁰⁶ (« quelques ») ; « *hadīke* »⁸⁰⁷ (« cette ») ; « *hadōlāk* »⁸⁰⁸ (« ceux ») ; « *hessah* »⁸⁰⁹ (« encore ») ; « *dašādīš* »⁸¹⁰ (« djellabas »)

De la même manière que dans *Taha*, cet ancrage linguistique localisé s'oppose à la multiplication des lieux de la pièce : Ramallah⁸¹¹ ; le théâtre Al-Kasaba⁸¹² ; Paris, la cuisine

⁷⁹⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁹⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰⁰ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁸¹¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁸¹² *Ibidem*, p. 12.

chez la femme qu'il aime⁸¹³, les stations de métro République et Opéra⁸¹⁴, l'aéroport Charles-de-Gaulle et le terminal 2A⁸¹⁵; l'agence de voyages et un bord de Seine⁸¹⁶; le boulevard Voltaire⁸¹⁷, la place de la Bastille⁸¹⁸, le boulevard Saint-Michel⁸¹⁹, le boulevard Saint-Germain⁸²⁰, le café Molière⁸²¹, la place Saint-Sulpice⁸²², la place Saint-Placide⁸²³, la rue Saint-Jacques⁸²⁴ et la place du Châtelet⁸²⁵; les salles d'attente dans les deux aéroports⁸²⁶; l'avion⁸²⁷; l'aéroport Ben Gourion et Tel Aviv⁸²⁸; la rue King-George à Tel Aviv⁸²⁹.

Cette multiplication des lieux entraîne une forme de fragmentation spatiale qui s'accompagne d'une fragmentation temporelle.

2.2. La fragmentation de l'espace-temps de l'exil

Le récit de l'exil se construit sur une fragmentation de l'espace-temps.

Dans *Taha*, le poète découpe son récit en différentes périodes qui s'organisent autour d'un axe temporel, avant et après la période centrale qui est celle de l'exil de Palestine. Avant l'exil, il raconte le déroulement de sa vie selon différentes étapes : la naissance, l'entrée dans le monde de la connaissance, l'arrivée d'Amira dans sa vie. Après l'exil, il décrit la vie au Liban, le retour et la vie à Nazareth, la deuxième naissance, symbolique, et la vie poétique. Dans ce récit, Taha prend la place du conteur et du poète. Le texte se construit autour de trois pôles de la littérature : poésie, théâtre, autobiographie. Ces pôles entretiennent des relations les uns avec les autres et s'entremêlent pour donner lieu à une autre forme de fragmentation, au niveau du fond et de la forme.

La première scène commence par une mention d'un lieu et d'un temps relatifs :

⁸¹³ *Ibidem*, p. 19.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁸¹⁸ *Ibidem*.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ *Ibidem*.

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 36.

" المشهد 1 "

طه:

"فاطمة، بكرا روجي اشترى لطفه بسطار، بدنا نوديه عمدرسة البلدية يكمل تعليمه"
بسطار ومدرسة؟ آآبييه... بداية عصري الذهبي..
دايماً بحلم البس بسطار.."⁸³⁰

« Scène 1

- Taha :

« Fatima, demain, va acheter des bottes pour Taha. On va l'envoyer à l'école communale pour qu'il reçoive une bonne éducation. Il va devenir quelqu'un. »

Des bottes ? L'école ? Ah ! Le début de mon âge d'or.

J'avais toujours rêvé de porter des bottes. »⁸³¹

Dans cette première scène, le temps et l'espace ne sont pas précisés. Ils s'inscrivent dans une dimension spatio-temporelle propre à la vie du poète-monologuant et donc, interne au récit qui va être livré sur scène par la suite.

La deuxième scène se déroule dans un lieu et un temps différents et en apparence coupés de ceux de la scène qui précède :

" المشهد 2 "

"الحمد لله على سلامتک يا ام طه ومبروك يوسف"

"الله يسلمک يا أبو طه، يتربّأ بعزّک"⁸³²

« Scène 2

« Félicitations Umm Taha pour la naissance du petit Yousef ! »

« Que Dieu te bénisse, Abou Taha et qu'il grandisse dans la protection de Dieu ! »⁸³³

La spatio-temporalité interne au récit se développe dans la deuxième scène, mais dans un temps différent de celui de la scène précédente, celui de la naissance du frère du poète, et dans un espace qui n'est pas non plus précisé.

De la même manière, la troisième scène s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle différente de ce qui précède et de ce qui suit :

⁸³⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 3.

⁸³¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4.

⁸³² 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 5.

⁸³³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 6.

" المشهد 3

الحاجة تحولت لمتعة، جمعت شوية مصاري،
وفتحت الشبّاك.. شبّاك الديوان عنّا بطلّ عالطريق الرئيسية،
عبيت الرفوف دحّان وشوكلاطة وحلاوة وعلكة واقلام.
(...)

المشهد 4

"تعال يا طه نروح عند دار عمّك نباركله، أخته بنت.."
رحنا، فتنا عالدار، إمي زغردت وأبوي كبر وهلل وعبط عمي.⁸³⁴

« Scène 3

Le besoin devint un plaisir. Je commençai à avoir un peu d'argent. J'ouvris un kiosque. La fenêtre de notre salon donnait sur la rue principale. Je remplis les étagères de cigarettes, de chocolats, de confiseries, de chewing-gums et de crayons.

(...)

Scène 4

« Taha, viens, allons chez ton oncle le féliciter. Il a eu une fille... »

Nous allâmes. Nous entrâmes dans la maison, ma mère poussa des youyous, mon père remercia Dieu et embrassa mon oncle.⁸³⁵

La scène 3 se déroule à Nazareth dans la maison de famille du poète et la scène 4 se déroule dans la maison de son oncle paternel. Aucune autre indication de lieu n'est donnée. Le temps reste interne au récit.

La scène suivante, la scène 5, ne s'inscrit pas non plus dans une continuité spatiale ou temporelle avec la scène 4 :

" المشهد 5

قلّي: "يا مسهل؟"
قلّنه: "نازل عالناصره"
خير"
"بدي اشترى شوية بضاعة للدكانة"
"شو بدك تشتري؟"

⁸³⁴ 'Āmir Hl̄ehel, *op. cit.*, p. 7-9.

⁸³⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 8-11.

"عادي، سكر ورز وقهوة وشوية حلاوه وغازوز وكاز ، الدنيا رمضان والعيد قرب. والشغل بكتر"
"تحطش كل مصرياتك عالغراظ، خلّي معنا شوية مصاري عجنب"
"لا ما هو بدي اشتريلي كم سخل"
قاعد تحت التينة موّع البريموس وعم بطبخ قهوته تيسقيها لضيوفه في المسا.⁸³⁶

« Scène 5

Il dit : « Où ? »

Je répondis : « A Nazareth. »

Il demanda : « Pour quoi faire ? »

« - Je voudrais acheter quelques produits pour la boutique.

- Que veux-tu acheter ?

- Comme d'habitude. Du sucre, du riz, du café, quelques sucreries, des sodas et du gaz. C'est Ramadan et l'Aïd approche. On va avoir du travail.

- Ne dépense pas tout ton argent en achats, mets en de côté.

- Mais je voudrais acheter aussi des agneaux pour le pâturage du printemps. »

Il était assis sous le figuier, le réchaud allumé, il préparait le café pour le servir aux invités de la soirée. »⁸³⁷

Cette scène mentionne un lieu précis, la ville de Nazareth et se déroule chez le poète à Saffuriya. À nouveau, le moment est donné, un soir, mais le temps n'est pas précisé.

La scène 6 s'ouvre de la même manière :

" المشهد 6

يوم ما قررت أحكي لأبوي اني بدي نطلب أميرة من دار عمّي،
كنت سارح في السحول في السهل، الدنيا ليل، والقمر بدر.⁸³⁸

« Scène 6

Le jour où j'avais décidé de parler à mon père de ma volonté de demander la main d'Amīra chez mon oncle, je faisais paître le troupeau. Il faisait nuit et la lune était pleine. »⁸³⁹

De nouveau, cette scène s'ouvre sur une mention d'un lieu incertain, « un champ » et d'un moment inconnu « un soir ».

⁸³⁶ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 11.

⁸³⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 12.

⁸³⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 13.

⁸³⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

La scène 7 se construit différemment. Elle raconte l'exil au Liban et constitue donc une rupture dans le récit. Elle ne contient pas de mention de lieu, ni du temps et introduit la récitation poétique pour la première fois dans la pièce.

À partir de la scène 8 la structure engagée jusqu'alors est modifiée : le récit ne tourne plus autour d'un axe spatio-temporel, mais uniquement autour d'un axe spatial.

La scène 8 déjà citée⁸⁴⁰ se déroule à Bint Jbeil, dans la maison d'un des membres de la famille Al-Bazzi. Aucune indication de temps n'est donnée.

La scène 9 fonctionne différemment à la manière de la scène 7, sans indication de lieu ni de temps. Elle sera étudiée plus tard. Elle raconte le deuxième voyage de la famille, qui donnera lieu à l'autre forme d'exil, celle de l'exil intérieur, qui sera racontée dans la scène 10 :

" المشهد 10 "

وصلنا، البلد صار شكلها غير، حتى الهوا صارت ريحته غير
وقالونا انه رجعة على صفورية ما في، وانه البلاد بطل اسمها فلسطين صارت إسرائيل"⁸⁴¹

« Scène 10

Nous arrivâmes. Le pays avait changé. Même l'air n'avait plus la même odeur. On nous dit qu'il n'était pas possible de rentrer à Saffuriya. On nous dit que le pays ne s'appelait plus Palestine, mais Israël. »⁸⁴²

Cette scène annonce le début d'une nouvelle période dans la vie du poète et de sa famille suite au deuxième déplacement. Le temps n'est pas mentionné.

À la scène 11, un autre lieu est mentionné :

" المشهد 11 "

بعد ما ابوي سلم على الحاكم العسكري.. والحاكم سلمنا الهويات،
وفهمنا إنه فش شو نعمل بالرينة، حملنا شراشنا واستأجرنا غرفة بالسوق بالناصرية.."⁸⁴³

« Scène 11

Après que mon père ait dîné avec le gouverneur et que le gouverneur nous ait délivré des papiers d'identité, nous comprimes que nous n'avions rien à faire à Reineh⁸⁴⁴. Nous prîmes nos affaires et louâmes une chambre dans le marché de Nazareth. »⁸⁴⁵

⁸⁴⁰ Voir p. 180.

⁸⁴¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 26.

Cette scène s'ouvre sur l'installation de la famille du poète dans un nouveau lieu, Nazareth.

La scène 12 qui décrit les derniers moments de la vie du père du poète⁸⁴⁶ l'espace de la maison familiale à Nazareth est suggéré :

" المشهد 12 "

جمعنا حوالياه وهوي عالفراش. "847

« Scène 12

Je me souviens. Il était allongé sur son lit et nous étions réunis autour de lui. »⁸⁴⁸

Cette scène marque une nouvelle étape dans le récit de vie du poète.

Les deux scènes qui suivent la scène 12 fonctionnent différemment et seront étudiées par la suite.

Enfin, la scène finale, la scène 15 annonce un nouveau départ, différents des précédents car il n'est pas le résultat d'un exil forcé :

" المشهد 15 "

اتصلّي سميح وقال: "حصّر حالك طالعين على لندن، في احتفال للشعراء العرب كلهم"
قاتلّه: "والمطلوب؟"

قال: "شو المطلوب.. انتي جاي وبدك تقرا من قصائدك في وحده من الأمسيات"

لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة النبي بي سي؟

انا في بلد المذيع الي كان يزفلنا أخبار اندحار رومل في الحرب العالمية الثانية؟

انا في بلد مرابط خيلنا؟ وبقراً شعر؟ شعر؟ قدام شعراء العرب كلهم؟"⁸⁴⁹

«Scène 15

Samih m'appela et me dit : « Prépare-toi, nous allons à Londres pour un récital poétique de tous les poètes arabes ». Je lui répondis : « Et qu'est-ce qui m'est demandé ? »

Il dit : « Demandé ? Tu viens et tu récites des poèmes. »

⁸⁴⁴ Reineh est une petite ville située à la périphérie-nord de la ville de Nazareth.

⁸⁴⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁴⁶ Voir p. 135.

⁸⁴⁷ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴⁹ 'Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 37.

Londres ? Moi à Londres ? Moi au pays de la BBC ?

Moi dans le pays du speaker qui nous avait annoncé la chute de Rommel pendant la seconde guerre mondiale ?

Moi là-bas ? Moi qui lis des poèmes ? Devant tous les grands poètes arabes ? »⁸⁵⁰

Ainsi, en s'appuyant sur les repères donnés par le poète dans son récit, le fonctionnement indépendant des scènes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12 et 15 émerge.

La construction spatio-temporelle du début de chaque scène montre les procédés internes à la pièce. Les scènes 7, 9, 13 et 14 ont une fonction différente. Elles ne comportent pas d'indications de lieu ou de temps.

La scène 7, déjà évoquée⁸⁵¹, s'attache à évoquer le souvenir de l'ami perdu, Qassim. Elle introduit la poésie pour la première fois dans la pièce. La poésie sert à la construction du souvenir et à son expression sur scène. Une forme de poésie autobiographique sur scène émerge dans cette scène.

La scène 9 ne donne aucune indication de temps et d'espace. Elle livre le récit de la mort de la sœur du poète, Ghazale, événement déclencheur du nouveau départ de la famille et qui donnera lieu à la forme d'exil intérieur suite au nouvel exil géographique qui conduit la famille du poète en Israël. Mahmoud Darwich l'exprime de cette manière : « Lors de ma visite, trop courte, en Palestine, j'ai naturellement cru à un moment que mon exil serait terminé. Mais c'était l'effet passager d'une joie débordante. Maintenant, je ne me fais pas d'illusions : élire demeure ne met pas fin à l'exil. »⁸⁵²

La scène 14 est constituée de la poésie adressée à Amira comme une élégie funèbre. C'est par ce poème que Taha assume le poète qu'il est et qu'il avait cherché à faire taire depuis sa naissance.

La scène 13 est celle de sa naissance symbolique en tant que poète avec la récitation de la poésie intitulée « Le quatrième poème. La colombe partie dans le train de l'hiver », déjà évoquée⁸⁵³. La poésie s'ouvre sur l'expression de ce sentiment d'exil intérieur :

" المشهد 13

أميرة !

⁸⁵⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁵¹ Voir 2.1.1 du chapitre 3 intitulée « Le souvenir de soi, entre récit et poésie ».

⁸⁵² Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁵³ Voir p. 193.

عندمَا يَرْحَلُ أَجْبَاؤُنَا
 كَمَا رَحَلْتِ
 تَبْدَأُ فِي دَاخِلِنَا هَجْرَةً لَا تَنْتَهِي
 وَبِحَيَا مَعْنَا يَقِينٌ
 أَنْ كُلَّ مَا هُوَ جَمِيلٌ
 فِيْنَا وَمِنْ حَوْلِنَا
 مَا عَدَا الْخُزْنَ
 يَرْحَلُ، يُغَادِرُ، وَلَا يَعُودُ.⁸⁵⁴

« Amira,
 Lorsque nos aimés s'en vont
 Comme toi
 Une migration sans fin commence en nous
 Une certitude nous accompagne
 Que tout ce qui est beau
 En nous et autour de nous,
 Excepté la tristesse,
 S'en va
 Sans jamais revenir. »⁸⁵⁵

Ce poème annonce une nouvelle spatio-temporalité caractérisée par l'inconnu : ni le temps ni le lieu ne sont donnés. Il s'agit en fait d'un état intérieur au poète. Une fois sa condition de poète acceptée⁸⁵⁶, Taha entre dans la communauté des poètes arabes, au cours d'un récital qui se tient à Londres, comme un rite initiatique d'entrée. Un nouveau départ est raconté. Ce départ n'est pas le résultat d'un exil forcé et ne donne pas lieu à un sentiment d'exil intérieur, mais il conduit le poète à trouver un foyer symbolique et poétique.

Ainsi, les 15 scènes qui constituent le texte de *Taha* apparaissent comme des instantanés de l'histoire de la vie du poète. Cette fragmentation du récit suggère la fragmentation dans l'espace causée par l'exil, et alors vécue dans le temps.

⁸⁵⁴ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁵⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 31, Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁵⁶ Voir p. 123.

Conclusion de chapitre

La nature du monologue, à savoir une parole solitaire sur scène, offre à la création palestinienne une réponse aux problématiques posées par la difficile réunion des conditions matérielles nécessaires à la pratique théâtrale. Cette forme réduite du théâtre se construit sur la parole et le récit. Ces deux éléments ont été mis en lumière dans les chapitres précédents comme des caractéristiques de l'écriture dramaturgique palestinienne. Ainsi, la parole solitaire offre aux Palestiniens un mode d'expression privilégié pour livrer le récit de leur exil, ou plutôt, de leurs exils. Car l'exil des Palestiniens est double. Il est d'une part géographique en raison d'événements historiques. D'autre part, l'exil peut être intérieur et psychologique. C'est le sentiment d'être étranger sur sa propre terre et dans sa nation.

Pour ces raisons matérielles et esthétiques, la forme monologuée s'est développée dans le champ de la création palestinienne depuis le début des années 2000. Une nouvelle étape dans l'histoire du monologue palestinien est franchie avec *À portée de crachat* de Taher Najib en 2006. Elle entraîne le développement de la pratique de l'écriture monologuée dans le champ de la production palestinienne. Sur les six pièces du corpus, quatre sont des monologues : *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr*, *En dehors* et *Taha*. Cette large part du monologue dans le corpus est représentative de la situation du monologue dans la création palestinienne contemporaine. Par ailleurs, ces quatre pièces représentent les foyers majeurs des productions palestiniennes qui sont ceux de cette étude : Jérusalem, avec *Dans l'ombre du martyr*, la Palestine avec *En dehors* et Israël avec *À portée de crachat* et *Taha*. Aussi, les deux autres pièces du corpus qui ne sont pas monologuées se construisent sur une acmé dramatique sous forme de monologue. La récitation de la lettre de Walid Dakka intitulée *Pour l'enfant à venir*⁸⁵⁷ clôt *Le temps parallèle* à son paroxysme. Le monologue inaugural d'*Un demi-sac de plomb* tient une fonction clé dans la dramaturgie car il annonce la spécificité de la pièce : la tridimensionnalité temporelle et la double dimension spatiale.

La singularité de l'écriture d'une parole solitaire implique des spécificités dont la forte charge fonctionnelle et symbolique des objets. Leur fonction décorative habituelle est dépassée. Ils occupent une place dans la dramaturgie égale à celle du monologuant seul sur scène. Effectivement, ils incarnent parfois les autres personnages et donnent une matérialité à ces absents de la scène. Une forme de langage matériel se développe sur scène avec la présence

⁸⁵⁷ Voir p. 141.

de ces objets. Ils supportent la parole et ses vides. Ils participent à la formulation d'un sentiment difficile à exprimer uniquement par les mots, comme celui de l'exil intérieur.

Le monologue offre un espace pour l'expression de l'intériorité montrée au public. Cette intériorité crée une relation étroite avec le public de la représentation.

Les pièces se construisent sur une spatialité complexe qui est une conséquence de l'exil. Les personnages traversent des lieux multiples qu'ils décrivent. Les multiples lieux occupent une fonction centrale dans l'élaboration, non seulement de la dimension spatiale des pièces mais également de la dimension temporelle. L'espace-temps apparaît dans une forme fragmentée.